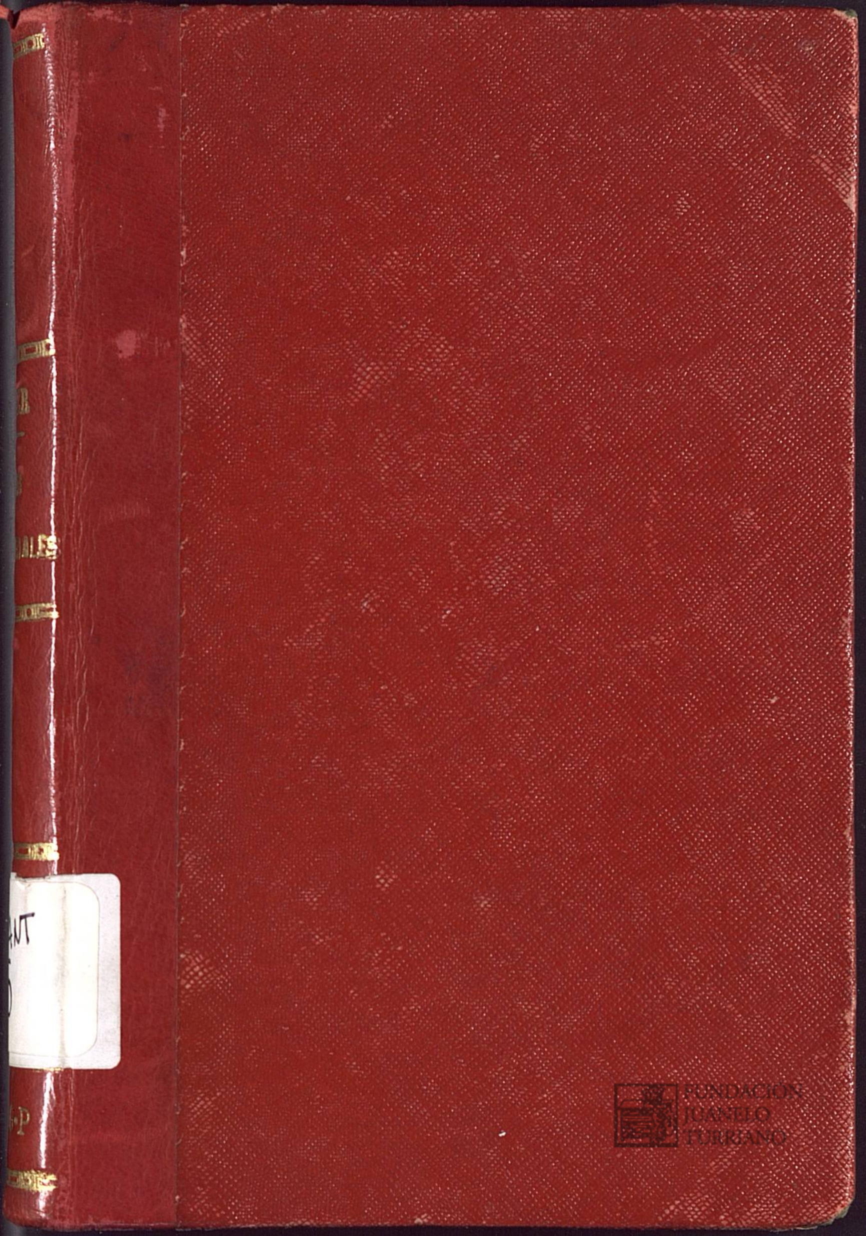
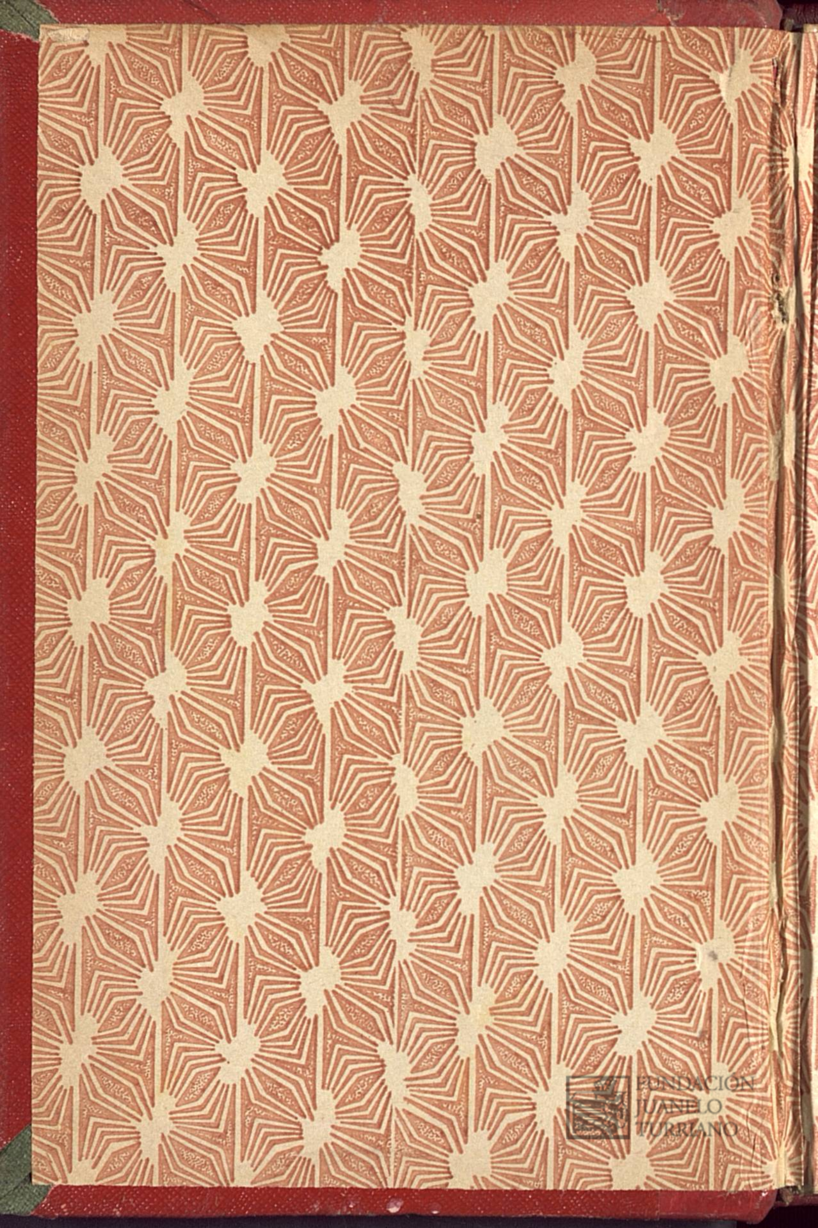
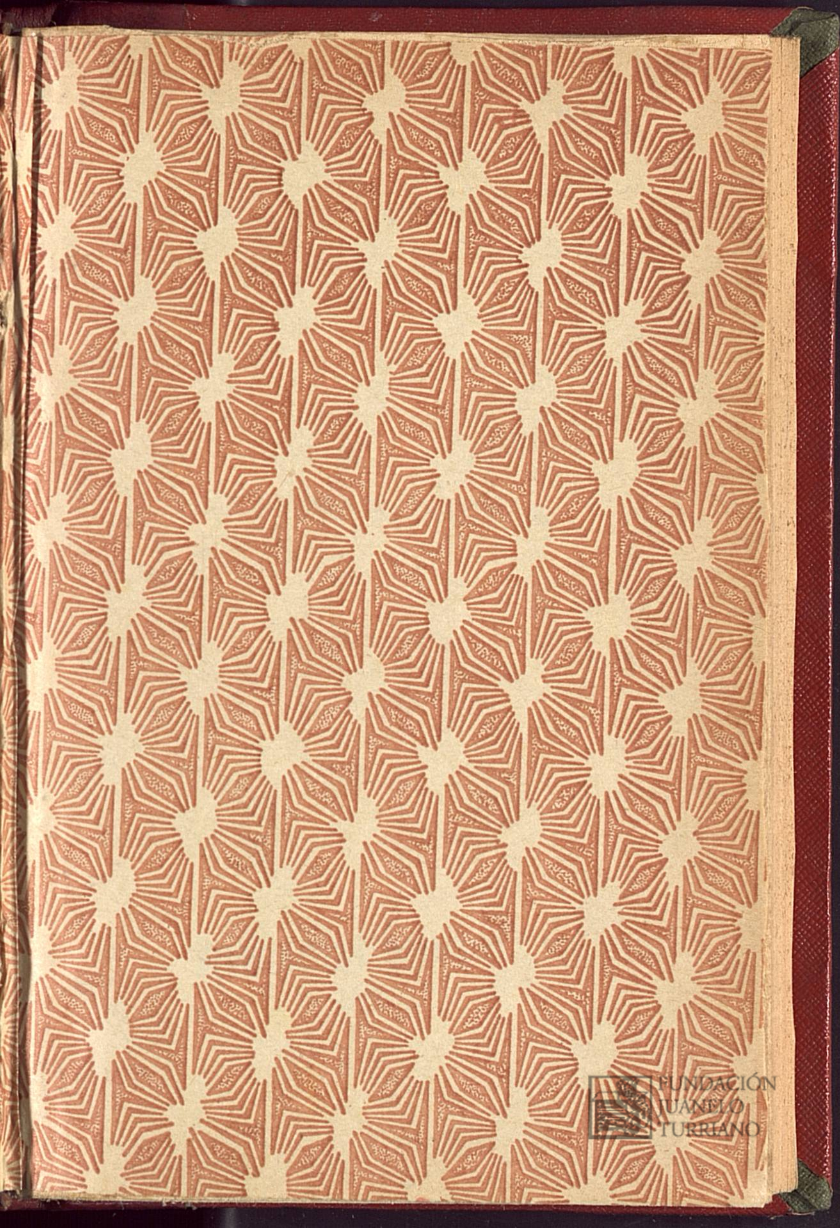
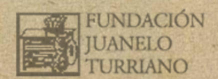

FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO






FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

ESTUDIOS SOBRE ARTES INDUSTRIALES




FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

BIBLIOTECA ANDALUZA

3.ª SERIE.—TOMO V.—VOLUMEN 25

ESTUDIOS
SOBRE ARTES INDUSTRIALES

POR

FRANCISCO GINER

Profesor de la Institución libre de Enseñanza.

MADRID: 1892

LIBRERÍA DE JOSÉ JORRO

Paz, 23

Las personas que tengan alguna familiaridad con el asunto á que los siguientes artículos se refieren, advertirán desde luego que con una sola excepción—*El mobiliario de la Odisea*—y tal cual idea general sobre los muebles, su clasificación, etc., son mero extracto de los libros acreditados sobre la materia, que en los respectivos lugares se citan. Todos ellos han sido ya publicados en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, en la *Revista Hispano-Americana*, ó en *La Ilustración Artística*, con la mira de vulgarizar en términos sumarísimos las investigaciones de los especialistas. No es difícil que algunos de los asertos que contienen estén rectificados hoy día por el progreso de la indagación y la ciencia; cosa que ignoro, por no ser



asunto en que yo tenga estudios formales, ni áun casi informales y de referencia, ni siga el desarrollo de los conocimientos. Pero como la mayor parte de esas afirmaciones descansan sobre datos reales y objetivos, los esfuerzos, cada vez más intensos, de los hombres consagrados á exclarecer estos problemas, puede bien presumirse que, más que á corregirlas, vengan á completarlas y ampliarlas.

Dos palabras, ahora, ó pocas más, sobre la importancia de estas cuestiones. Suelen tenerlas por baladíes y triviales, no ya los ignorantes—entendiendo por esta palabra—pues, en otro sentido, ignorantes somos todos—los pedantes que hablan de las cosas que no entienden con mucho mayor desenfado que el que usarían de cierto si las entendieran; sino hasta personas concienzudas, y áun los mismos que á su estudio se dedican: fenómeno á primera vista extraño, aunque se explica por la frecuente parcialidad, estrechéz y deficiencia de la actual cultura especialista. Piensan unos y otros que el estudio de los muebles, como el de las vasijas, los trajes, las joyas, tapices, bordados, armas, encajes, abanicos, etc., etc., es mero pasatiempo de des-



ocupados que, á falta de quehaceres formales, inventan estas monerías con que entretenerse y entretener á sus correligionarios de uno y otro sexo. Pero de esto—y de todas las cosas—puede decirse lo que de la filosofía decía Sanz del Rio: «que da á cada cual lo que le pide y tiene para todos los gustos»: desde una educación severa de la conciencia en la verdad, hasta esos lugares comunes para hacer discursos sentimentales, conservadores ó revolucionarios, en academias, parlamentos, cátedras, púlpitos, ceremonias públicas y privadas y solemnidades administrativas. Cualquier coleccionista inteligente puede clasificar con exactitud un cacharro, lo mismo que un bibliófilo, ó un colector de mariposas, ó un tratante en pinturas, ó en vinos, ó en caballos, comparten con el médico el consabido «ojo» para sus respectivas especialidades. Pero considerar lo que hay dentro de aquel barro, de aquellas formas, de aquella ornamentación; el íntimo enlace que guardan todos sus elementos con las costumbres, el género de vida, el medio natural, los gustos, las influencias, el espíritu entero de un pueblo ó un tipo de cultura, es cosa que pide otra aten-



ción más detenida y otra manera de mirar el cacharro. Si se reflexiona sobre qué toscos, bárbaros é insignificantes utensilios se funda nuestro conocimiento de los tiempos prehistóricos, se viene á comprender esa relación interior de cosas que, al parecer, en el uso común son de tan poca monta, con otras, cuya gravedad se entra de tal suerte por los ojos, que á nadie le consiente cerrarlos. Cuando Luis XVI y su desventurada consorte ayudaban con tanta ingenuidad á la reacción incipiente contra el mobiliario de Luis XV y á la difusión de la sencillez del gusto pseudo-clásico contra el barroco y churrigueresco, patrocinando la mesa de pié de aguja y el clavo romano, y la urna, y el pabellón en flecha, y las haces de los lictores, que parecían aún tan inofensivas como los idilios de Trianon, hijos, más ó menos legítimos, de *Emilio* y *La Cabaña indiana*, contribuían, no sé si por ley invencible, á la formación de aquel huracán de furia y sangre, que arrasó trono, religión, familia, aristocracia, gremios, municipios, universidades, economía... la estructura social entera; pero que respetó y sirvió la lenta evolución de aquellas «modas». Y la guillotina, y Termidor, y Brumario, las



empujaron más y más hacia arriba, hasta coronarlas en el sólio con la mascarada cesárea de Napaleón: momento á la par de apogeo y de consiguiente decadencia de la «inocente» pastorela neo-clásica.

En esta indomable solidaridad de todos los factores de un ciclo, un jarrón del Retiro habla muy bajito, pero muy claro, de la Revolución Francesa; y una silla pseudo-gótica del año 20, de Restauración y Santa Alianza.

Tan fácil es construir la historia de la civilización—la verdadera historia—sin la del mobiliario, como sin la de la ciencia, ó la religión, ó la política. Todo está en todo; y el ideal que inspira las formas aparatosas de la sociedad trabaja en el taller del artesano y lleva por igual en un mismo sentido todas las fuerzas de la vida humana.

Vistos así los muebles, ¿no es verdad que dicen ya otra cosa?



BIBLIOTECA ANDALUZA

3.ª SERIE.—TOMO V.—VOLUMEN

ESTUDIOS SOBRE EL MOBILIARIO

PRECIO:

Para los suscritores: 1 peseta.

Para el público: 1,50.



EL MOBILIARIO

I

En toda clase de edificios, públicos ó privados, desde la más humilde casa al más suntuoso templo, hay ciertos objetos que, sin formar parte de la construcción, se colocan dentro de los mismos, ora para hacerlos más agradables y confortables, como ahora se dice, esto es, para que respondan de un modo más completo á la idea de una habitación de gente culta y civilizada, ora en general para que en ellos puedan debidamente realizarse los diversos fines á que se encuentran destinados.

Ya se comprende fácilmente por esto, que se habla aquí del *mobiliario* en un amplio sentido, según el cual, abraza lo mismo



las mesas, asientos, camas, etc., que los vasos de porcelana ó vidrio; los tapices, cortinajes y alfombras, como los espejos y los bronces; el servicio del comedor, como el del culto: en suma, cuanto cabe en la expresada idea de objeto independiente de los edificios, y del cual sin embargo estos necesitan. Porque si el concepto, por ejemplo, más sencillo de la casa (no de la habitación, en que también entra la cueva) es el de un cobertizo que nos abrigue de la intemperie, y si los vecinos de semejante casa—llamémosla así—bien pueden sentarse y dormir en el suelo, comer con los dedos, beber y lavarse en las fuentes y secarse al sol ó al aire; conforme la casa se agranda y mejora, va sintiéndose también la necesidad, no sólo de adornarla sino de hacerla más cómoda: y con ambas, la de servirse de utensilios que permitan desempeñar más cumplidamente las diversas funciones de la vida doméstica.

Por esto, sin duda, desde que hallamos vestigios, por remotos que sean, de la existencia del hombre en las sociedades primitivas, en esos períodos llamados por su antigüedad y oscuridad para nosotros «prehistóricos» ó «ante-históricos», hallamos



también señales de muebles y artefactos, rudimentarios, sin duda, pero en cada uno de los cuales debemos ver el gérmen de un desarrollo más ó menos importante. Así, como el *men-hir*, la piedra larga hincada en el suelo, y en la que van distinguiéndose sucesivamente, merced á groseras entalladuras, primero una cabeza, que hace de ella un *hermes*, luego unos pies y unos brazos, hasta convertirla en figura rígida, sacerdotal, *hierática*, y por último, nada menos que en estátua de Fidias, donde alcanza el grado supremo de libertad y de belleza, así la roca informe, donde celebraron los hombres sus primeros sacrificios, ha venido á ser el suntuoso altar de nuestras catedrales; la dura cama de yerba, el magnífico lecho esculpido, sobre cuyos muelles colchones se extienden espléndidos brocados; y la tosca vasija de barro, endurecida al sol, las maravillas del Japón ó de Sèvres.

De notar es que, según se va elevando el nivel social de la cultura, todos estos objetos son cada vez más apropiados á su destino y más graciosos, delicados y elegantes; desenvolviéndose al par y en concorde medida en la historia de las sociedades la utilidad y la belleza. No es esta la opinión



de ciertos escritores contemporáneos; por ejemplo, del filósofo Spencer, el cual cree que la tendencia estética, esto es, el intento de producir cosas hermosas, es como artículo de lujo, que no nace hasta que las primeras y más subalternas necesidades se han satisfecho: acordándose sin duda de aquel refrán de «vientre vacío no está para músicas». Pero como desde los más remotos tiempos y en los pueblos menos cultos de que se tiene algún dato, hallamos canciones, danzas, pantomimas, pinturas (que comienzan á veces por las que se hacen en sus propios cuerpos), no es posible asentir á esta opinión, por respetable que sea.

En cuanto al papel de esa tendencia en los utensilios de la casa, tampoco puede aceptarse. Las armas é instrumentos prehistóricos, aparte de su forma, en cuya elección entra también alguna razón estética, tienen con suma frecuencia líneas y figuras grabadas, que no son otra cosa más que puros adornos, sin los cuales en nada se perjudicaría su buen servicio: que es, por cierto, lo mismo que hoy acontece, v. g., con nuestras vasijas ínfimas de barro, en las cuales, ya en la forma, ya en cierta ornamentación que se les añade, se tiende á

darles más agradable apariencia. De lo que no cabe dudar, es de que este intento, según va dicho, se desarrolla con la civilización hasta un grado incalculable. Llega día, en que la utilidad del objeto tiene apenas un valor secundario, como acontece con muchos muebles preciosos que decoran los salones de las gentes acomodadas y de buen gusto, sin que nadie piense en emplearlosl para el fin que á primera vista representan, y que casi viene á convertirse en pretexto de su construcción (1).

Desgraciadamente, no basta poseer ese buen gusto para tener á su disposición y en su casa tales primores; pero el progreso de

---

(1) Sobre la unión, ó más bien unidad de elemento constructivo y el estético, unidad hasta hoy casi exclusivamente estudiada en la arquitectura, el trabajo más completo que conozco es la Memoria de D. Fernando G. Arenal, *Relaciones entre el arte y la industria*, premiada por *El Fomento de las Artes* y publicada en el *Boletín de la Institución libre de Enseñanza* (1884-85): en ella se procura, tal vez por vez primera, reducir á unidad este principio y aplicarlo á las llamadas «artes industriales.»—Hay edición especial, en un vol. Madrid, Fortanet, 1885.



la civilización va de día en día facilitando, en esto como en las demás cosas, á todas las clases sociales, aun á las más humildes, la adquisición de objetos que, accesibles solo en otro tiempo para las más pudientes y elevadas, se hallan cada vez al alcance de mayor número de personas.

El arte del mobiliario tiene más alta importancia de lo que á primera vista parece. Sirva de ejemplo lo que ocurre en el de las casas particulares. Todo cuanto contribuye á hacerlas más útiles, cómodas y agradables, sirve para aficionarnos á ellas y hacer que encontremos en el hogar una poesía, un atractivo, un encanto, que es difícil hallar en cualquier habitación sucia, desmantelada ó molesta. El descuido con que este género de cosas se mira en pueblos poco adelantados (como en el nuestro acontece, y con particularidad en las clases medias) es causa, y muy principal, de que en esos pueblos sea tan pobre y desnuda la vida de la familia, procurando cada cual no pasar en casa sino las horas absolutamente indispensables y reduciendo estas á un mínimo cada vez más corto. Lo que la casa, por semejante camino, va perdiendo, lo ganan al propio compás el café y el casino, donde,



prescindiendo de otros estímulos más ó menos plausibles, se hallan siquiera cierto *comfort* y cierta decoración. Aunque esta sea en ocasiones del peor gusto posible, siempre hablará á la fantasía y superará infinitamente á los atractivos de un cuartucho, vestido de papeles mugrientos y adornado según patrón irrevocable con desvencijados muebles, que enseñan sin pudor por entre sus desgarradas carnes, de verde reps ó negra gutapercha, las ruines entrañas de apretadas mazorcas de pelote.

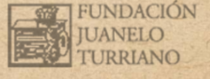
Así es que basta ver los cafés de una ciudad, para adivinar el grado de cultura que en ella alcanza la vida doméstica. Si son suntuosos, según acontece en Madrid ó en Barcelona, bien podemos decir: ¡qué mal vivirán estas pobres gentes! «El *comfort* y el buen gusto del salón del casino— dice un escritor (1) dedicado á estos asuntos—contribuyen tanto como la sociedad y

(1) W. J Loftie, *Defensa del arte en la casa, con especial referencia á la economía en coleccionar obras de arte y á la importancia del gusto en la educación y la moral*, (en inglés)—Lóndres, 1877; cap. V; *El arte y la moral* pág. 97.

los periódicos á sacar á los jóvenes de casa. Empujamos, literalmente, á nuestros hijos para que busquen fuera aquellas comodidades y orden que no hallan dentro. Extirpamos en ellos el gérmen del buen gusto; consideramos al arte como un gasto inútil y cortamos el más fuerte lazo con que podemos encadenarlos al hogar doméstico.»

Y es—créalo bien el lector—que no me atrevería á decidir cuál de estas dos cosas es más difícil: si saber ser rico, ó saber ser pobre.

— —



II

Siguiendo el mismo ejemplo de la casa y concretándonos á él por ahora, dos artes principales hay, que se refieren al interior de nuestras viviendas, y áun de todo edificio: el de la decoración y el del mueblaje. El primero tiene por fin el embellecimiento de aquellas en sí mismas, ó sea, todo cuanto concierne á su disposición con el solo intento de que presente un aspecto grato, elegante, estético: ora se trate de adornos incorporados al edificio y que constituyen su decoración fija ó arquitectónica, v. g. los de los techos, pavimentos, paredes, puertas, chimeneas; ora de aquellos otros, como cuadros, tapices, estatuas, bronces, espejos, que forman su decoración móvil, independiente, separada.—Por lo



que respecta al arte del mueblaje (que llaman *ameublement* los franceses), esto es, el de inventar, ó elegir y colocar en la casa los diversos objetos movibles que ha menester, según las necesidades de la vida que deben en ella cumplirse, se diferencia grandemente del anterior: pues el *decorador* se vale de toda clase de objetos, sean ó no muebles, pero exclusivamente para procurar el *adorno* de la casa; mientras que el *amueblador*—con perdón sea dicho de la respetable ortodoxia de la Academia—sólo emplea, según el mismo nombre dice, muebles; y esto, atendiendo á todos los fines de la vida doméstica, no meramente al embellecimiento de la casa: así, lo mismo se ocupa de un espejo, que de un armario, una artesa ó una mesa de cocina. Por último, ambas artes tienen el parentesco que desde luego se comprende, merced al cual, se mezclan y hasta fácilmente se confunden. Sin embargo, ni á una, ni á otra, se concede hoy todavía la importancia á que tienen derecho; y el arreglo de una casa, ya se encomiende á un tapicero, ya lo dirija el dueño mismo, se verifica las más veces, bajo el aspecto de la decoración, como bajo el de la comodidad, sin otra guia



que un instinto vago, falto de principios, apoyado á lo sumo en la costumbre ó en el gusto individual, más ó menos delicado, y al que con frecuencia acompaña la mayor ignorancia tocante á las condiciones á que debe obedecer el adorno de nuestras viviendas, de los fines á que ha de responder cada una de sus partes, y hasta de los medios que la civilización actual pone á nuestra disposición para satisfacerlos. De aquí, el mal gusto, monotonía, incongruencia, molestia y demás *cursilerías*, con que se alhajan las habitaciones en los países atrasados (1).

El mobiliario abraza, pues, aquellos objetos independientes y perfectamente separables de los edificios, que en estos se colocan para satisfacer los fines á que se encuentran destinados; y el arte de amueblar dichos edificios es el de elegir y disponer esos objetos, los muebles, de una manera adecuada á las expresadas necesidades.

Excluye, pues, este concepto, multitud

(1) *Indicación para la decoración de las casas con pinturas, obras de madera y mobiliario* (en inglés), por Rhoda, é Inés Garret.—Londres, 1876.—Introducción.

de obras; por ejemplo, todas aquellas que el carpintero, el marmolista, el estuquista, el pintor y dorador, el vidriero, el papelista, el artista cerámico, el herrero, broncista, etc., etc., ejecutan en puertas y ventanas, techos y pavimentos, muros, rejas, cerraduras, azulejos y demás, para la comodidad y ornato del interior de nuestras habitaciones; á pesar de la extraordinaria importancia artística que en muchas ocasiones alcanzan. Las puertas de la catedral de Toledo, debidas á Villalpando, ó las del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti; las grandes chimeneas esculpidas de Italia, en que á veces no desdeñó poner mano el insigne Miguel Angel (como «se dice» de la del palacio de Cintra en Portugal), ó la célebre de la casa del Infantado, en Guadalajara; los techos de colgantes y estalactitas de los monumentos granadinos, ó el artesonado de la Universidad de Salamanca; los mosaicos romanos, de que puede verse una pequeña muestra en el Museo Arqueológico, ó los bizantinos del *Misrab* de Córdoba; las verjas de la capilla del Condestable en Burgos, ó las cerraduras del palacio del Escorial; las afiligranadas paredes de la Alhambra, los azulejos del



Alcázar de Sevilla, las vidrieras de León... son maravillosos ejemplos del arte incalculable que en esos géneros puede desplegar la inventiva del hombre. Pero, en cuanto constituyen en cierto modo parte de los edificios mismos, de los cuales son en rigor inseparables, puesto que por sí solos no tienen fin alguno, por más que en casos dados puedan trasladarse de un lugar á otro, no deben incluirse en el mobiliario, sino en el arte de la *decoración arquitectónica*.

A este arte corresponden también las pinturas murales y la ornamentación escultural que revisten bóvedas, paredes, arcos, pilares, cúpulas; y en realidad, aquellos cuadros, ó estatuas, como las del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, ó las imágenes de los retablos en los templos, que si, materialmente, pueden trasladarse del sitio que ocupan, ideal y estéticamente deben considerarse como elementos de la decoración fija é inseparable del edificio, compuesta y calculada toda sobre estos elementos, cuya falta la dejaría truncada y sin sentido. Lo cual no contradice al valor independiente de dichas obras.

Respecto de aquellas que, por el contra-



rio, han sido producidas sin relación con un lugar determinado en que hayan de colocarse, según acontece con la mayoría de los cuadros, bustos, estátuas, etc., en que solo se atiende á la obra en sí misma, quedan también fuera del mobiliario; pero por otra causa. Pues si es cierto que, sin perjuicio del valor que á esas producciones artísticas, como tales, corresponda, pueden ser estimadas asimismo como elementos de ornamentación, cuyo lugar en el edificio y en relación con otros objetos debe determinarse artísticamente también, la importancia de esta clase de obras es tal, á causa del desarrollo que ya han alcanzado, que á nadie extrañará ver excluida de la historia del mobiliario la de la pintura, por ejemplo: toda vez que el valor independiente de sus obras supera al que puedan tener como elementos decorativos y subordinados.

No es, pues, tan solo, como á veces se dice, la causa de esta exclusión el carácter puramente estético de dichas obras, miéntras que los muebles propiamente dichos tienen ante todo un destino utilitario. En un jarrón de porcelana del Retiro, dedicado á tener flores, esta utilidad es puramen-



te decorativa y estética; pues ni las flores ni el vaso están en la casa con un fin diverso del que preside á la adquisición de un cuadro ó de una estátua. No debe sin embargo, olvidarse que esta razón del fin puramente estético de las últimas obras citadas tiene cierta importancia también: ya que, en la inmensa mayoría de los muebles, el destino utilitario se conserva siquiera como pretexto y determina el tipo y forma de su construcción.

Por todo ello, es hoy uso común comprender solo en el mobiliario aquellos objetos que, siendo separables del edificio (aunque accidentalmente se hallen fijados en él de un modo más ó ménos duradero), tienen por fin servir para las funciones de la vida que en él han de realizarse: ora estos objetos guarden su primitivo destino, ora lo hayan perdido, conservando únicamente el carácter de elementos de la decoración movible. Pues, respecto de esta última clase, debe advertirse que los objetos pierden su finalidad primitiva, ya por el cambio de las necesidades humanas que traen consigo el decurso y vicisitudes de los tiempos, y á consecuencia del cual dejan de servir para satisfacerlas aquellos



útiles de que anteriormente se valían los hombres, ya por su belleza é importancia artística, que nos hace posponerlo todo á estas cualidades.

Pero, aunque perfectamente separable de las demás, el arte del mobiliario mantiene con todas íntima relación. Así se observa que el gusto de cada época, sus inclinaciones estéticas, lo que suele llamarse, condensado en una fórmula, su ideal, se expresa en los muebles más insignificantes, lo mismo que en las más grandiosas creaciones del génio, y con tanta mayor precisión, cuanto mayor es su importancia. Recuérdese que, al difundirse en Europa la reacción clásica desde fines del siglo XVIII, no es solo en el Arco de la Estrella, en los monumentos de Canova ó en las pinturas de David, donde se refleja aquel espíritu de imitación á lo antiguo; y el estilo imperial, que conforma á su manera los más suntuosos muebles de los salones régios, enriqueciéndolos con bronces, adorna con sus correspondientes clavos romanos de metal las sillas más humildes, los cajones de las mesas y cómodas, los marcos de los espejos y hasta las perchas para las tohallas.

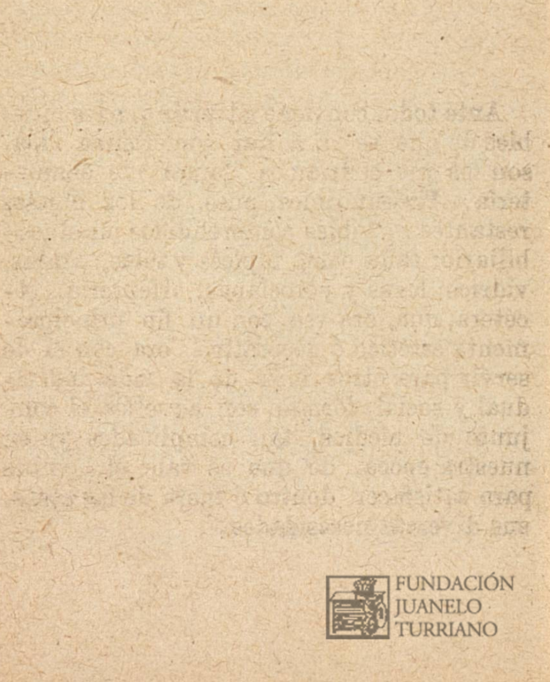
Así, entre otras relaciones que podría-



mos citar, nuestro arte toma de la arquitectura, acomodándolas en calidad y dimensiones á sus fines: 1.° las formas, proporción y disposición de las masas; 2.° las pilastras, columnas, molduras y motivos de ornamentación, que son casi idénticos en muebles y edificios; como toma de la plástica las esculturas, grupos, cabezas, flores, figuras de animales reales ó fantásticos, etc.; y aprovecha el arte del tejido en las telas con que los recubre; y los de labrar metales y materias preciosas, tallar, tornear, incrustar, esmaltar, pintar, dorar y demás, para las diferentes partes y adornos que necesita. Tanto más, cuanto que el mobiliario de ebanistería pertenece, como la arquitectura, á un arte más amplio, á saber, el de la construcción según formas geométricas, arte cuyo desarrollo histórico ofrece varias otras ramas, ya más, ya menos importantes: sirvan de ejemplo la jardinería y la armería.

Las indicaciones precedentes pueden servir, aunque sea poco, para fijar un tanto las ideas relativas á lo que debe comprenderse por *arte del mobiliario*.





LOS MUEBLES EN LA EDAD ANTIGUA

Ante todo, conviene advertir que los muebles de que se va á dar somerísima idea, son los que podríamos llamar «de ebanistería.» Prescindimos, pues, de los objetos restantes movibles comprendidos en el mobiliario: tales como tapices y telas, armas, vidrios, lozas y porcelanas, orfebrería, etcétera, que, ora sea con un fin principalmente estético ó decorativo, ora con el de servir para otros fines de la vida individual y social, forman con aquellos el conjunto de medios, tan complicados ya en nuestra época, de que se vale el hombre para satisfacer, dentro ó fuera de las casas, sus diversas necesidades.



El *ebanista* se diferencia del *carpintero* en que éste construye ciertos elementos esenciales de los edificios, que no pueden apellidarse muebles, como las puertas, armaduras, techumbres y pavimentos. Pero también produce verdaderos muebles, aunque toscos y sencillos; y estos son los tipos fundamentales de lòs que labra la ebanistería: tipos, que en esta aparecen ya modificados, perfeccionados, enriquecidos, así en su traza general, como en su decoración, y que á su vez sirven de modelo para los muebles fabricados de metales y otras materias más ó menos preciosas, como el marfil, el jaspe, el marmol, la malaquita, etc. Ahora bien, merced á la expresada relación de los muebles de carpintería con los de ebanistería, hay que acudir á aquellos para clasificar estos, ó lo que es igual, para reducirlos á sus formas principales: ya que la banistería quizá no ha inventado un solo mueble; sino que los ha trasformado todos, si bien hasta un límite indescriptible.

¿Cuáles son esos tipos? Sin violencia alguna, parece que pueden reducirse á cuatro: la cama, la mesa, el asiento y el arca, ó caja.

Estos son los muebles, de que todos los



demás se derivan ó combinan. Un sofá, por ejemplo, ó es una modificación de la cama, ó consta de dos ó tres asientos unidos y perfeccionados; una cómoda es la combinación de una mesa con una série de cajas; un *lit de repos* ó una *chaise-longue*, la combinación de un sofá y de una cama.

Téngase siempre en cuenta que, según una ley propia de toda historia y de todo desenvolvimiento, y á la cual han llamado los filósofos ley de «diferenciación progresiva», ó con otros nombres análogos, la vida pasa siempre de lo simple á lo complejo, desplegándose gradualmente los diversos elementos que, al principio, se hallan fundidos é indistintos en la unidad de que proceden; al modo como la planta se va desarrollando desde la semilla. Merced á esta ley, en los primeros tiempos y en los grados másrudimentarios de la civilización, estos tipos de mobiliario no se distinguen tan perfectamente, sirviendo un mismo objeto para varios usos: por ejemplo, de mesa y de arca, de cama y de asiento. No de otra suerte, en los pueblos pequeños y atrasados, un mismo comerciante vende comestibles, y telas, y loza, y ferretería: en suma, todos los géneros más diversos; cada uno



de los cuales requiere más tarde, ó en círculos más amplios, uno ó muchos establecimientos para él solo.

—



I.—TIEMPOS PRIMITIVOS

Fácilmente se comprende que, en aquellas remotas edades, llamadas *pre-históricas*, á causa de no existir historia en ellas, ya escrita, ya en forma de fidedigna tradición, habiendo de descubrir sus elementos por indicios y huellas de interpretación difícil, el mobiliario debió ser punto menos que nulo. Las necesidades de la vida son siempre idénticas en el fondo; pero el modo de satisfacerlas varía á compás de la cultura y engendra exigencias cada vez mayores, á las cuales responden indefectiblemente los nuevos medios que inventa el ingenio humano. Las formas de los primeros utensilios han sido las más simples: los materiales, al principio, la piedra tos-



ca, sin labrar ó rudamente labrada (según las épocas), el barro, la madera y demás partes de los vegetales, los huesos, pieles y plumas de los animales y algunos tejidos hechos á mano, ó con instrumentos groseros. Á esta es á la que se llama edad de piedra, con sus dos períodos, de la piedra en bruto (tallada) y de la piedra pulimentada: nombres que se derivan de los únicos instrumentos que por entonces servían á nuestros progenitores para atender á sus necesidades, y que consistían en trozos arrancados de las rocas y unidos luego á piezas de madera (hachas, flechas, cuchillos, etc.) Viene después la edad de los metales, donde el cobre y bronce, primero, y después el hierro, prestan poderoso auxilio á aquellas rudimentarias industrias; y la invención del vidrio, que ensancha la esfera de las primeras artes.

Ya se advierte que, de todos estos útiles, los de piedra son los que mejor han llegado hasta nosotros, y los de madera, más expuestos á alterarse, los menos conservados; habiendo que recurrir, para lo poco que de de ellos se sabe, á los informes dibujos que en las rocas é instrumentos formados de éstas se encuentran á veces,



Entrando ahora en el ligero estudio de los principales muebles—si tal nombre merecen—de esta edad, comencemos por la cama.

No crean nuestros lectores que esta preferencia tiene por fundamento el considerable atractivo que en todo buen español ejerce su mueble predilecto, en el cual, á semejanza de todos los pueblos meridionales y atrasados (que no basta lo meridional por sí solo), quisiera pasar casi toda su vida. La cama representa el primer papel en el mobiliario de todas las épocas y países, por una razón muy sencilla: por ser el mueble de que más largo tiempo hacemos uso. De aquí que su perfeccionamiento se haya adelantado al de los demás trastos de nuestra habitación: pues, áun cuando no reparemos en ello, por la fuerza de la costumbre, el más humilde jergón representa un inmenso progreso, superior al que han experimentado los demás útiles domésticos. Hasta en el más mísero tugurio de la última aldea, la cama es siempre la pieza fundamental del mobiliario, todo el cual le cede en valor é importancia.

Aparte de esto, las primeras camas han debido ser bastante duras.

Una piel, un montón de paja ó yerba sobre el suelo, en un principio, han representado para el hombre prehistórico, según parece, este medio tan importante de descanso. Téngase en cuenta que, á juzgar por lo que hoy acontece con la mayoría de los pueblos salvajes (de los que, no sin grave exposición á error, se suele inferir los usos de los primeros hombres), nuestros más remotos ascendientes acaso preferirían dormir sentados ó recostados contra un arbol ó contra la pared (1). Sin embargo, parece que en las estaciones y países más fríos dormían á veces hacinados en zanjas, cuyo fondo rellenaban en parte con ceniza caliente, encendiendo al rededor fuego.

Algunos datos, tales como el ejemplo de los salvajes de América (no de las razas que ya alcanzaban una civilización tan compleja como la de los mejicanos y peruanos al tiempo de descubrirse el Nuevo Mundo), v. g. los caribes de las pequeñas

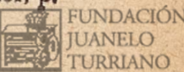
(1) Sales y Ferré, *Prehistoria y origen de la civilización*, t. I, pág. 246 .



Antillas, permiten inducir que, al punto que aquellas edades conocieron el arte de fabricar tejidos, los emplearon en *hamacas*, esto es, en fajas suspendidas en alto por sus extremos. Quizá los pueblos llamados *lacustres*, porque edificaban sus habitaciones en los lagos, sobre estacas, y que fueron de los que más desarrollaron la industria de las telas, harían un uso considerable de estos lechos colgados, que son ya un progreso sobre los anteriores. Hasta qué punto ha debido desenvolverse en ciertos pueblos la construcción de hamacas, lo indica el hecho de que en la América del Sur se hayan empleado nada menos que como puentes y en una longitud de 40 metros. Humboldt, en sus *Sitios de las Cordilleras*, describe varias de estas singulares hamacas, cuyas oscilaciones suelen causar más de una desgracia al viajero imprudente; especialmente merece citarse una, por la cual pasaban hasta mulos cargados (1).

Pero, dejando á un lado digresiones, se comprende que, en estas remotas edades, las restantes piezas del mobiliario no po-

(2) *Ob. cit.*, trad. de Bernardo Giner, p.



dían diferir grandemente de la que acabamos de señalar. Una piedra ó un tronco son hoy todavía, entre los salvajes, los asientos más altos, ya que muchas veces el suelo mismo representa este papel; un hoyo en la tierra, ó en las paredes, sirve para guardar los objetos que se quiere tener más preservados de la intemperie, de la codicia ó de los animales dañinos. Mayor importancia tienen las mesas, de las cuales deben citarse las que servían probablemente para los sacrificios religiosos y cuyas formas son muy varias. Tanto estas mesas, como las que andando los tiempos (pues en un principio no existían, y luego un mismo objeto serviría á la vez de asiento y mesa) se introdujeron en el uso doméstico, parece debían consistir en masas de piedra, cuya superficie se disponía en relación con los fines á que se hallaban destinadas, ya en un plano más ó menos irregular, ya con ciertos huecos para el hogar, ó para recibir la sangre de las víctimas, etc., etc.

—



II.—ANTIGUO ORIENTE

De los diversos pueblos del antiguo Oriente, deben estudiarse sobre todo el egipcio, el asirio y el caldeo y el hebreo.

El carácter general del mobiliario *egipcio*, ya atendiendo á los objetos que en los Museos Británico, del Louvre y otros se conservan, ya á los que las pinturas, relieves y otros restos de aquel pueblo ó de las indicaciones y descripciones más indirectas se han podido sacar, y especialmente por las representaciones de la vida doméstica figuradas en las paredes de los enterramientos, guarda la necesaria relación con el de todo su arte, así en sus líneas y formas generales como en la ornamenta-



ción (1). El predominio de las formas piramidales, en la disposición de las masas; una regularidad y simetría, por decirlo así, literal y en cierto modo monotona, en la distribución de los miembros particulares; el predominio de las formas elementales geométricas y esquemáticas sobre las orgánicas y más complejas; el valor simbólico de los atributos, animales y demás representaciones accesorias, valor que en realidad solo en Grecia se pierde, como ha hecho notar Hegel (2); el carácter severo de su fantasía, que se refleja en la sobriedad, grandiosidad y sencillez, un tanto seca, de sus creaciones; todos estos signos aparecen en los objetos de su mobiliario, cuyo estudio todavía necesita datos más abundantes que los que poseemos.

No lo son grandemente los que respecto de las camas de los egipcios se han hallado. Según Wilkinson y Hungerford (3),

(1) Ott. Müller, *Manual de Arqueología.*
(2) *Estética*, trad. franc. de Bénard, t. II.
(3) Wilkinson, *Los antiguos egipcios* (inglés), cap. VI y VII.—Hungerford Pollen, *Muebles y obras de madera que se hallan en el Museo de Kensington* (inglés); Londres, 1874, p. II.

solían dormir en los sofás que usaban durante el día, ó sobre esteras, más ó ménos gruesas, ó en tarimas de madera de palma. Sus almohadas dejaban también bastante que desear; eran trozos de palo, ó de otros materiales aun más duros, redondeados y ahondados en medio con una cavidad para apoyar la cabeza; en el Museo del Louvre, en París, y en el Británico de Lóndres, se conservan algunas de estas almohadas, de madera y de alabastro. En la *Descripción de Egipto* (1), hay una lámina de una especie de sofá-cama, con su cojin correspondiente y cuatro gradas para subir á él. Ebers habla (2) de muebles análogos, fabricados de oro y cubiertos de pieles de león; pero estos objetos corresponden ya á la época del influjo helénico.

Las sillas eran de diversas formas: con brazos ó sin ellos, de respaldo recto ú oblícuo, plano ó cóncavo; altas ó bajas; de madera más ó ménos preciosa, labrada, ta-

(1) *Description de l'Egypte*; *Antiquités*, vol. II, lám. 89, fig. 8.

(2) *Una princesa egipcia* (alemán); vol. I, capítulo 13; pág. 203 de la edición inglesa de Tauchnitz de 1870.



llada, dorada, incrustada, ó bien de marfil; cubiertas con telas, pieles, cuero ó caña trenzada, como nuestros asientos de rejilla. A veces, carecían de respaldo y se doblaban, al modo de nuestras sillas de tijera; y los piés de las más ricas terminaban en cabezas de animales. Las más humildes se reducían á un trozo de madera, ligeramente ahondado y puesto sobre tres ó cuatro piés. Las que se han llamado *bisellia*, esto es, sillas dobles ó para dos personas, tal vez no lo fueran, sino asientos más anchos y de mayor magnificencia, según aconteció más tarde en el mobiliario romano (1). Poseían sofás de distintas hechuras, que á veces representaban animales y tenían en uno de sus extremos laterales la cabeza; en el opuesto, la cola, y en los piés del mueble, los del animal. Parece que no tenían respaldo y que el asiento estaba forrado de cuero ó de telas de algodón, de ricos colores; sirviendo de soportes figuras de esclavos, empleados con este mismo espíritu de humillación en otros objetos semejantes. Era frecuente el uso de sentarse en el suelo con

(1) Rich, *Dictionn. des antiq. romaines et grecques*, trad. Chéruel; art. *Bisellium*.



las piernas cruzadas; y los hombres y las mujeres se colocaban separados unos de otros, aunque en la misma habitación.

Entre los asientos, parece natural comprender sillas de manos, palanquines y carruajes. Los egipcios poseian lujosos carros, ya de guerra, ya de recreo, adornados de los más ricos materiales, incluso de una especie de laca análoga á la usada más tarde por los chinos y japoneses. En cada uno se colocaban solo dos ó tres personas. La fama de sus constructores de carruajes era grandísima; los reyes hebreos les encargaban los suyos, y Salomón pagó por uno de ellos próximamente 1.800 pesetas. El suelo era de tabla, de cuerdas entretejidas, ó de correas que descansaban sobre el eje y la extremidad de la lanza, encajada en él. Tenian dos ruedas; el centro estaba colocado detrás de ellas; y el peso, dividido á veces entre éstas y el caballo, no era, sin embargo, considerable. Cuando se desenganchaba á aquel, el coche se sostenía sobre un apoyo, formado á veces por una estatua de madera, figurando un esclavo (1). Los costados eran bajos y el respaldo abierto, subien-

(1) Hungerford, CLXXXIX.



do aquellos desde el eje hácia adelante, hasta llegar en el frente á unos dos piés y medio de altura. Las ruedas, sujetas con piezas de bronce, tenían cuatro ó seis rayos y las llantas eran de metal. En el Museo de Florencia se conserva la armadura de madera de un carro egipcio. Debe advertirse (1) que estos tenían tanta mayor importancia, cuanto que en Egipto no se hizo uso del caballo para silla, sino para arrastre, hasta tiempos muy adelantados: costumbre seguida por los griegos de la época homérica, que, como los egipcios—sus maestros en tantas cosas—combatían á pié ó en carro, más no á caballo, considerando como salvajes á los pueblos que montaban (centauros).

Los demás objetos del mobiliario egipcio, que se conocen, son ménos importantes que las sillas. Había mesas rectangulares de cuatro piés, unidos abajo por otros tantos travesaños, formando también un rectángulo, afirmado más aún por dos bastones que, partiendo de él, se cruzaban en diagonal y terminaban en las juntas de los

(1) Reuleaux, *Dévéloppement des machines dans l'humanité* (1876), p. 14.



piés y el tablero: á veces, éste era algo cóncavo. Había otras ovaladas; las que servían para comer, eran redondas y solían descansar en un solo pié en el centro (al modo de nuestros veladores), formado por una columna ó una estátua; pero las mayores de esta clase tenían tres ó cuatro piés, cuando no estaban constituidas por un tablero horizontal apoyado en otros verticales. Las había también de metal y de mármoles.

Las arcas, urnas, cofres y cajas eran principalmente de pino, cedro, ébano, sicomoro, tamarindo, acacia y marfil; ó de listones de palmera unidos firmemente hasta formar tablas—procedimiento usado hoy mismo en el país,—decorando con pinturas, relieves é incrustaciones que representan hojas, animales ó dibujos de fantasía. Su figura general era cuadrada, con tapa plana, curva, ó en forma de tejado á dos aguas; solían descansar en cuatro piés cortos, prolongación, á veces, de los cuatro listones verticales que constituían la armadura, sobre que se encolaba y clavaba el resto. Algunas tenían gran tamaño y servían de cofres: otras, de neceseres, guardajoyas, etc. Los féretros de cedro para con-



servar los cadáveres momificados imitaban exteriormente, como es sabido, la figura de las momias y ofrecían una rica decoración de pinturas. En nuestro Museo Arqueológico Nacional pueden verse tres de estos féretros.

Si el mobiliario de los egipcios nos es poco conocido, menos aún sabemos del de los *asirios y caldeos*, así como del de los *persas* antiguos, sus más directos herederos. Las pinturas y relieves de estos pueblos han llegado hasta nosotros en un estado mucho peor que los de aquel, cuyo clima seco ha favorecido su conservación. Layard (1) nos habla de lechos de metal y madera, enriquecidos con incrustaciones de marfil, y de la frecuencia con que empleaban adornos en figuras de cabezas y extremidades de animales, especialmente de toro, león y carnero, en que solían terminar los piés de sus muebles, que en otras ocasiones acababan en forma de piña.

Las maderas más usadas eran el pino y el cedro, sobre todo el último (llevado de

(1) *Nínive y sus ruinas*, y también *Monumentos de Nínive* (ambos en inglés).



Europa ó de la India), además del ébano, el palo rosa y otros igualmente preciosos; con el marfil, el bronce, el oro y hasta los esmaltes, cuya invención, por tanto, es mucho más antigua de lo que en otro tiempo se creía, según puede verse en las placas que guarda el Museo Británico. Verdad es que, en menor escala, ya lo usaron los egipcios.

Las camas debían ser magníficas: frecuentemente forraban sus armaduras con planchas de oro y plata y vestían el lecho de ricas telas y cortinajes. En el libro de *Estér* se alude á la riqueza del mobiliario persa, sobre todo, á sus camas, en términos análogos.

Los asientos más antiguos, según al menos se hallan en algunos relieves que nos quedan, carecían de respaldo y venían á ser de tijera, ó una especie de banquetas, cuyos piés, más ó menos torneados y aun tallados, se sustituían á veces por figuras de animales ó de cautivos, al modo de las sillas egipcias de brazos, aunque más pesadas; defecto que parece advertirse en general en los objetos que de este mobiliario se conocen. Las sillas de alguna importancia eran muy altas y tenían delante un tabu-



rete más ó menos ricamente decorado y cuyo adorno correspondía al de aquellas. En las esculturas de Persépolis se hallan muchas de estas formas; y en un bajo relieve de los palacios de Jorsabad se ve un suntuoso sillón, tan alto de asiento, como bajo de respaldo, y cuyos piés acaban en largas piñas: el cojín descansa sobre dos esculturas que representan dos caballos, y cada uno de sus brazos forma una balaustrada, compuesta de tres figuras.

Debe advertirse que los monarcas persas son los primeros de quienes sabemos comiesen reclinados en lechos ó sofás.

Los carros asirios eran menos ligeros que los egipcios, aunque no menos lujosos; en los últimos tiempos, la parte de madera estaba adornada con rosetones tallados y otros motivos demasiado profusos. Digamos incidentalmente que los caballos, ricamente enjaezados, llevan plumeros y largas cintas flotantes: nuestros mosqueros de fleco, bellotas y madroños sobre la frente de los animales de tiro, y áun de silla, como el trenzado de las crines y el atado de la cola, parece que provienen de aquellos países, de donde con tantas otras cosas los heredaron los persas, que á su vez los tras-



mitieron á los árabes, de quienes los tomamos nosotros. A los persas se debe también, probablemente, el uso de cubrir los caballos con caparazones de malla y otros adornos de seda. No es extraño que se desplegase tanto lujo en los arneses: porque, al contrario de los egipcios, los asirios, desde muy antiguo, como sus sucesores los persas, eran grandes jinetes.

Las mesas, análogas á las sillas, tenían los piés en forma de grandes piñas ó conos invertidos, cuya base sobresalía de la armadura del tablero, al modo de las molduras de las mesas portuguesas de estos últimos siglos. En cuanto á sus cofres, cajas y arcas, nada cierto puede indicarse.

Finalmente, imposible parece que, á pesar de la abundancia de fuentes que poseemos sobre la historia de los *hebreos*, sepamos tan poco de sus muebles. En cierto modo, esta falta de pormenores sobre el particular en su literatura atestigua el escaso desarrollo que, en parte por sus largas peregrinaciones, en parte por otros motivos, debieron adquirir sus artes suntuarias, al menos en aplicación á la vida civil. La indicación que en el libro de *Judít* se hace

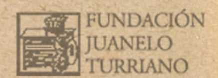
4



del pabellón y cortinajes del lecho de Holofernes se cree que responde tal vez á la forma de estos muebles entre los hebreos de más elevada posición: en el *Cantar de los Cantares*, se habla del de Salomón (aunque para otros se quiere decir litera ó andas), hecho de cedro del Líbano, con columnas de plata, respaldo de oro y gradas cubiertas de púrpura (1). También, en el *Deuteronomio* (2), se dice que el lecho del gigante Og era de hierro y tenía nueve codos de largo. Por último, en el libro III de los *Reyes* (3), se describe el trono del sabio rey, análogo sin duda á la silla de Jorsabad, ya citada, aunque sustituidos los caballos por leones, doce de los cuales, además, se hallaban colocados en las seis gradas por donde se subía á él.

En opinión de algunos escritores, el mobiliario hebreo debió estar hecho en su mayor parte por artífices extranjeros.

(1) Cap. III, 9, 10, 11.
(2) III, 11.
(3) X, 18.



III.—GRECIA

Entramos en un nuevo mundo, así por la naturaleza de las obras, como por la mayor abundancia de los datos. Grecia inaugura un período en las artes todas, tan peculiar, con un sello tan característico, que, al contemplar su originalidad y riqueza, se comprende haya podido reinar por largos siglos la idea de que aquella maravillosa nación nada debía á las demás, habiéndolo creado todo de su propia sustancia. Sin embargo, esta idea inexacta es hoy unánimemente contradicha; merced á un mayor conocimiento de los antecedentes y orígenes de aquella cultura, y merced también á principios más acertados en punto á lo que debe verdaderamente entenderse por originalidad. Nada pierde el arte helénico, que si-



gue siendo tan admirable como antes, por que se expliquen las causas de esta originalidad, sus condiciones y los elementos que recibe de otros pueblos, de los cuales se sirve y que gradualmente y con incomparable ingenio trasforma.

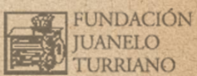
En el mobiliario se observan necesariamente estos dos factores, el heredado y el propio. Grecia toma de Egipto, de Asiria, del Asia menor, formas y motivos de decoración, que en los primeros tiempos se conservan con escasa mudanza. Por ejemplo, en uno de los bajos relieves del Museo Británico, procedente de Janto, se halla esculpida una silla completamente asiria, tanto en su figura, cuanto en su adorno; y en el Museo Pio-Clementino, de Roma, se hallan otras dos, que recuerdan tambien procedencia semejante. En ellas, el asiento está sostenido, ya por dos panteras sentadas y aladas, ya por dos sirenas de análoga forma.

Pero, conforme va desenvolviendo aquel pueblo su vida peculiar, va realizando en este orden nuevas ideas. El progreso del mobiliario entonces tiene diversas causas. Nace, primero, del desarrollo de necesidades cada vez más complejas y que exi-



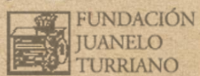
gen instrumentos más varios y refinados; y segundo, del incremento de las demás artes, con las que tan estrecha dependencia guarda el mobiliario, según ya se indicó. Por esto, en el período de florecimiento, que lleva el nombre de siglo de Pericles, el mobiliario alcanza también su mayor belleza y apogeo, de que luego decae con las demás artes, aunque después; por ser también sus progresos más tardíos) sin que la suntuosa magnificencia de los materiales pueda compensar la degeneración de las formas.

En los primeros tiempos, la sencillez de las costumbres y el predominio de la vida pública sobre la privada no permitieron gran desenvolvimiento á estas artes, cuyas obras más preciadas apenas podían aspirar á servir fuera de los templos y las grandes solemnidades nacionales: ocasiones casi exclusivas para desplegar el lujo que faltaba en las casas. Además, la preponderancia de las clases populares fué tal á veces, por ejemplo en Atenas, que obligaba á los ricos á captarse su benevolencia, gastando se patrimonio en estas fiestas: es decir, haciéndoles dedicar á las diversiones públicas, cuidados y recursos que habrían debi-



do emplear en sus casas, á tener sobre el particular las ideas de nuestros tiempos. Nueva aplicación del principio de aquella célebre fábula de Schubart, del mandarín y el bonzo, en que este da gracias á aquel por los sacrificios que se impone para presentarse en público tan espléndidamente vestido y adornado, sin poder por ello gozar de su magnificencia, no ya más, sino tanto siquiera, como los pobres, á quienes da gratuitamente tan hermoso espectáculo. En Inglaterra, no es raro este modo de concebir las funciones de las clases ricas.

En la época de Homero, ó á lo menos, en la que él describe, se hacían ciertos muebles de bronce, hasta que fueron introduciéndose materiales más ricos, como el oro y la plata, el ámbar, el marmol, el marfil y las maderas preciosas. Muchas veces, se construían formando un armazón, generalmente de olivo, y forrándolo luego con chapas de metales costosos. Después de este primer período, parece que el mérito artístico fué adquiriendo cada vez más importancia; y áun cuando nunca desaparecieron los materiales suntuosos, el valor de los objetos no se midió ya principal-



mente por el de ellos. El bronce se esculpió y grabó; introdújose la incrustación y el chapeado; afinóse el torneado; la talla en madera se elevó á un grado desconocido hasta entonces; y el uso de los colores aumentó la impresión pintoresca de los muebles.

El progreso realizado por Grecia en las formas de estos corresponde al que en todas sus obras cumplió sobre sus progenitores orientales. Con ello, ya se dice que las líneas rígidas desaparecieron, trasformándose en curvas complicadas y graciosas; se adelgazaron los soportes y se hicieron más elegantes; atendióse en la construcción de los muebles á la mayor comodidad para su uso; y presentaron una ligereza, una esbeltez y una vida—así pudiera decirse—completamente distintas de la pesadez y amazacotamiento que luego habían de renacer en los estilos greco-oriental y bizantino. En cuanto á la decoración, el adelanto fué superior todavía. Con solo reflexionar en la inmensa perfección de la escultura griega, tipo incomparable con todas las anteriores y siguientes, se comprende qué verdadero abismo debía existir entre los adornos esculpidos del mobiliario, herma-



nos de los del Partenon, y aquellos otros del Egipto y el Asia, cuyo mérito no por esto debe desconocerse. La talla en cedro, encina, ébano, naranjo, representaba cabezas de hombres, ó de fieras como el león ó el leopardo; esfinges con las alas levantadas («forma favorita — dice un escritor —de la ornamentación helénica,» pero heredada de Egipto); piés y garras de toda clase de animales, etc. Puede calcularse qué perfección llegaría á alcanzar en la patria de Fidias; y lo mismo los demás elementos. En un principio, el adorno era puramente esquemático ó geométrico, es decir, da figuras abstractas y poco complicadas, aunque oriundas á veces de las naturales (v. gr. las grecas ó meandros); pero, luego, esta fantasía abstracta cedió á la realidad y ensanchó sus dominios, hasta abrazar en ellos á la creación entera y formar verdaderas composiciones de personajes y grupos de animales. Así se explica que Grecia llevase su mobiliario á todas partes, como había llevado sus otras manifestaciones artísticas; Egipto y Asiria, sus antiguos maestros, sufrieron su influjo é importaron sus tipos y hasta sus obras; y el mobiliario romano es solo un desarrollo del griego, desarrollo cu-



yo carácter se apreciará en su lugar oportuno.

Todos aquellos muebles que «tienen piés,» es decir, que descansan sobre uno ó varios soportes á modo de columnas, recibieron gran variedad de formas. Las principales terminaciones eran en figura de garra, ó de una larga y muy delgada pirámide invertida y ligeramente truncada, terminación á que luego se ha llamado «pié de aguja,» y que por expresar perfectamente la mejor idea de esta clase de soportes, con el mínimo de material y el máximo de resistencia, ha llegado á ser predominante entre todas, hasta nuestros tiempos inclusive. Y sin embargo, esta forma ofrece quizá un nuevo ejemplo de la herencia oriental: pues probablemente es solo la trasformación gradual, merced á un gusto delicado, de aquellas piñas, ó macizos conos que hemos notado en los muebles asirios. El mobiliario del estilo neo-clásico, que ha venido imperando desde Luis XVI hasta el primer tercio de nuestro siglo, esto es, hasta la época de la reacción romántica, mobiliario del cual abundan los ejemplos, entre otros lugares, en los palacios de Madrid y sitios reales, puede dar alguna idea general de



estas formas; si bien debe tenerse en cuenta que están acomodadas á las necesidades y usos modernos, y que la imitación suele dejar bastante que desear; sobre no ser directamente griega, sino más bien romana. Pues ni el arte griego se conocía bien aún, si es que en realidad se tenía de él alguna noción exacta, ni el ideal que por entonces imperaba en los espíritus y en todas las esferas de la vida, desde la política á la literatura y al traje, era realmente griego, á pesar de que tanto se hablaba de Grecia doquiera. Por otra parte, el influjo tal vez más directo sobre el mobiliario de ese período neoclásico se debe á los descubrimientos de Herculano y Pompeya, admirable ejemplar de la sociedad romano-helena del imperio.

Nótese que los dibujos y figuras que se conservan de muebles griegos no son anteriores al siglo VI antes de Cristo.

La filiación oriental del mobiliario helénico se ha hecho más evidente desde los últimos descubrimientos recién hechos en Chipre y en el Asia menor, señaladamente en Troya. Con ser los poemas homéricos una de las más grandes expresiones de su genio nacional, el menaje en ellos descrito, especialmente en la *Odisea*, conserva un carác-



ter completamente oriental. El catálogo, además, de esos muebles es por extremo sucinto. A juzgar por esa fuente, tenían camas, sillas, carros, mesas, cofres y cajas; y si queremos contar toda clase de objetos domésticos, pieles, tapices, porta-antorchas ó candelabros, platos, bandejas, urnas, jarros y copas: todo ello de forma sencilla, un tanto pesada aún y cuyo tipo contrasta con lo suntuoso, á veces, de la decoración (1).

Los *lechos* usados por los griegos en los tiempos heróicos y siguientes servían solo para dormir, no pues para comer, y eran muy sencillos. Homero en la *Iliada* habla de alguno torneado; y en la *Odisea* alude varias veces á esta clase de muebles. La conocida descripción que en el último poema (1) hace del de Penélope indica grande atraso y cierto gusto semi-bárbaro. «Yo mismo lo he hecho con todo esmero,» dice Ulises. «Había en el patio de palacio un hermoso olivo, tan grueso como una gruesa columna. Mandé construir á su alrededor una al-

(1) V. sobre este asunto, tratado algo más al pormenor, el artículo *El mobiliario de la Odisea.*
(1) *Od.* XXIII.



coba; corté luego las ramas del árbol; aserré el tronco, hasta dejarlo á la altura conveniente; allané y acomodé el pié, agujereándolo de trecho en trecho y tendiendo sobre la madera correas de piel de toro, teñidas de púrpura; y luego, para enriquecerlo, prodigué en él el oro, la plata y el marfil.» Una cama con *raíces* en el suelo, hecha nada menos que por un rey en el corral de su casa, es sin duda un mueble extraño y en rigor no es siquiera un *mueble,* pues que, como el propio Ulises añade, sería menester aserrarle los piés para trasladarla á otro sitio. Todas las magnificencias y esplendores de este lecho no impidieron que su dueño y autor durmiese, la primera noche de su regreso, punto menos que al raso y sobre unas pieles de carnero y de buey; costumbre, por lo demás, extremadamente en uso por aquellos tiempos (1).

Aparte del dato sobre la sencillez del menaje de entónces, hallamos en esa descripción otros varios, entre los cuales solo señalaremos dos. Ante todo, vemos confirmada la idea de que el uso de los metales

(1) *Ib.* IV, VII, XV.



preciosos en el mobiliario, lejos de denotar gran adelanto, se compagina perfectamente con un arte todavía en la infancia, cuyos ulteriores progresos, sin necesidad de desterrar aquellas aplicaciones, las subordina á otros factores decorativos de mayor importancia. No deja de ser curiosa la opinión de ciertos autores (4) de que el uso del marfil comenzaría por el de colmillos enteros de elefante, como piés de los muebles. Además, las correas que, sujetas en la madera, debían sostener el lecho propiamente dicho, compuesto de tapetes y pieles, indican ya cierto adelanto sobre las pieles enteras y tendidas, que son bastante ménos cómodas, por su continuidad y rigidez. Igual perfeccionamiento denotan el uso de cobertores ó mantas, citado por Homero.—Pausanias habla de dos lechos de bronce, de Tarteso, uno de estilo dórico, y otro jónico, conservados en el tesoro de Altis, pero de fecha incierta, aunque parece que pertenecían á tiempos anteriores al florecimiento del arte helénico (5).

(4) Hungerford, CLXXII, al cual desde aquí seguimos ya en casi todo.

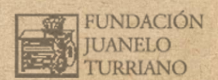


Este florecimiento, como es sabido, se inicia cinco siglos antes de la era cristiana; y ya hemos dicho las causas de que no aprovechase tanto al mobiliario como á las otras manifestaciones. En un vaso del Museo Británico, está representado un mueble, mitad lecho, mitad sofá, para dos personas, compuesto de un colchoncillo, que cubre un rico paño, el cual deja ver por debajo un trozo de los largueros torneados, apoyados sobre cuatro piés, que van disminuyendo hácia su parte inferior, terminada por una bola; sobre el colchoncillo, hay á cada extremo un cojin, forrado asimismo de rica tela listada; delante, un taburete largo y de poca altura, con adornos de marfil, sirve de escalón. En otras figuras, se halla un solo almohadón, pero mayor. En unas y otras, las telas tienen carácter oriental.

Por último, se abrigaban, para dormir, con pieles, tapetes y mantas de lana, las más finas de las cuales venían de Mileto, Cartago ó Corinto. Andando el tiempo, se añadió á veces un lienzo, á modo de nues-

---

(5) Hungerford, XIX.



tras sábanas, un verdadero colchón, y hasta una almohada.

Vengamos ahora á los *asientos*. Ya hemos dicho que el orígen del sofá puede explicarse de dos maneras: ó por la trasformación de la cama, ó por la unión de dos ó tres asientos; de estas dos formas, aquella domina en la edad antigua y la segunda en la moderna. Representan dos ideas completamente distintas: la primera, la de un mueble para reclinarse ó recostarse, y descansar de modo más perfecto que sentado; la última, la de un asiento donde puedan conversar con mayor intimidad dos ó más personas. Los *lits de repos*, las sillas alargadas (*chaises-longues*), los divanes, etcétera, pertenecen á aquel tipo; los canapés, confidentes, marquesitas, *vis-à-vis*, y otros análogos, al último. Por ejemplo, en la época macedónica y á influjo sin duda del sibaritismo persa, se introdujo la moda de comer recostados en los lechos (moda que había ya comenzado en la Grecia asiática), la cual vino á darles carácter mixto de cama y sofá: muchas veces consistían solo en un tablado, ó en una especie de poyo de mampostería, sobre el cual se tendían los almohadones. A diferencia de lo que aconte-



cía en Roma, cada uno de estos lechos servía únicamente para dos personas, siendo el sitio de honor, como entre nosotros, el de la derecha. Las mujeres no comían reclinadas, sino sentadas en sillas.

Eran, estos últimos muebles, de varias hechuras. Los había con respaldo y sin él, con y sin brazos; taburetes, bancos, sillones, tronos, etc.—También Homero describe la silla de Penélope, «toda de marfil y plata, obra del célebre tornero Icmalio y que tenía unida un taburete muy cómodo y magnífico» (1). Sobre ella se tendían varias pieles, según añade, por lo cual debía ser una especie de esqueleto ó armadura de madera, forrada y adornada luego con chapas de aquellos materiales preciosos. Tal vez podría doblarse para trasportarla con mayor facilidad: por lo ménos, los griegos poseían asientos de este sistema, siendo algunos de ellos de metales. Las sillas con espaldar solían tenerlo bastante inclinado hacia atrás y compuesto de las tres piezas capitales que hoy se usan todavía, esto es: de dos barras unidas horizontalmente en la parte superior por una tabla ancha y

(1) *Od.* XIX.



curva, destinada á sostener el cuerpo, apoyado sobre ella. El asiento, más ó ménos plano, ya se cubria con telas, ya con pieles de león, leopardo, etc.; y los dos piés de delante bajaban, apartándose de los de atrás, para dar al mueble toda la estabilidad posible y compensar la falta de travesaños.

El perfil general era semejante á una *h*, cuyo trazo mayor se quebrase hácia atrás, formando ángulo obtuso con el asiento; modelo que desde entonces ha venido luchando con su rival, el de respaldo recto, habiendo acabado por prevalecer, merced sin duda á sus condiciones higiénicas, estudiadas, no hace mucho, de una manera científica (1). Sin embargo, los tronos de las divinidades solían diferir de este tipo y ser rectos, así en la dirección del espaldar, como en todos sus ángulos. En el Museo de Reproducciones artísticas que, bajo la dirección de una competentísima perso-

(1) V. uno de los núms. de *Nature* (inglés), correspondientes al año 1879 ú 80; no lo tengo á la vista.

5



na (1), se halla instalado en el Casón del Retiro, podrán contemplar nuestros lectores en uno de los relieves del admirable friso del Partenon el trono de Júpiter, gran sillón cuadrado, con brazos sumamente bajos, sostenidos en su parte anterior por dos pequeñas esfinges aladas; el espaldar es también bajo y el asiento muy largo; los piés están unidos por un travesaño, y su forma general es sencilla y noble, por más que en estos tronos de las divinidades era donde la talla de la madera desplegaba mayor lujo. Análoga figura—salvo carecer de esfinges y tener delante un taburete que descansa sobre cuatro patas de perro, al parecer, y en el cual apoya los piés el padre de los dioses—ofrece otro sillón en que

(1) El Sr. D. Juan F. Riaño. Este museo brinda en sus vaciados importantísima fuente para el estudio de artes y épocas de que poco ó nada poseíamos en Madrid. Aparte de las reproducciones del Partenon, ahora por vez primera completas, encierra otras de admirables estatuas, bustos y relieves de las mejores épocas clásicas; dípticos romanos, objetos de vidrio y de metal, muebles romanos, el célebre tesoro de Hildesheim, etc., etc.

se halla sentada esta misma divinidad y que puede verse en nuestro Museo Nacional Arqueológico. Se encuentra esculpido en los relieves que decoran el brocal ó puteal, hallado en la Moncloa por el señor Rada (1): brocal, por cierto, que há pocos años Schneider y Brizio (2) han declarado uno de los datos más interesantes para formarse idea del frontón oriental del Partenon, cuya parte principal, como es sabido, no se conserva, ni en el original, ni siquiera en los dibujos de Carey y Stuart. A propósito de taburetes: en el relieve del Museo Británico que representa la visita de Baco á Icaro, hay uno cuadrado, horizontal y decorado con mascarillas. En el propio friso del Partenon ya citado, se ven otras divinidades sentadas en taburetes sin brazos ni respaldo y montados sobre cuatro piés altos y afilados; y las dos estatuas del

(1) Ha sido publicado, con una monografía, por el Sr. Villaamil y Castro en el t. v del *Museo Español de Antigüedades*.

(2) El primero, en Viena, 1880; y el último, en las lecciones de Arqueología que en el curso de 1881 dió en la Universidad de Bolonia.



frontón oriental, que generalmente se tienen por representación de Ceres y Prosepina, están asimismo sentadas en taburetes mucho más sólidos, cuyos costados macizos bajan casi hasta el suelo, dejando apenas asomar la terminación de los piés. Por último, tratando de asientos, no debe olvidarse el famoso trípode, desde el cual pronunciaba sus oráculos la pitonisa del templo de Delfos.

El más importante de los *carruajes* griegos era el *arma*, de dos ruedas, arrastrado por dos caballos, ó por cuatro, y tan ligero, que á veces tenía la caja de mimbre trenzado y con las dimensiones estrictamente indispensables para dar sitio á una sola persona que de pié los guiaba. El frente era redondo y cerrado; los lados se cortaban oblicuamente hácia atrás, y todo estaba clavado y sostenido sobre el eje, al cual se unían las ruedas por pinas y cubos, como hoy. El extremo libre de la lanza terminaba en una cabeza de carnero ú otro animal, esculpida y á veces dorada; y el conjunto se decoraba con delicado arte. Los jefes iban á la guerra en carros de esta clase. Pausanias (1) habla de uno de bron-

(1) I, 28; apud Hungerford XIX.



ce tomado á los beocios y conservado en la Acrópalis de Aténas. El *harmamaxa* era una especie de litera montada sobre cuatro ruedas, destinada especialmente al servicio de las damas y los niños, y de origen oriental según parece. En el friso del Partenon pueden verse algunos ejemplares de los tipos más pequeños. Son casi todos muy bajos; las ruedas están divididas por cuatro rayos solo y llevan á una ó dos personas, ya de pié, ya sentadas, á las cuales acompaña el *apobates*, «especie de peon armado con yelmo y escudo argólico (1),» ó bien un guerrero, ó un heraldo.

Las *mesas* de este mobiliario consistían, las más de las veces, en un tablero de madera, marmol ó bronce, más ó menos enriquecido, y colocado sobre un trípode; siendo muy común esta clase de soportes aplicados á braseros y otros objetos, así del culto, como de la vida doméstica. Las mesas para comer, sin embargo, á causa de sus mayores dimensiones, se apoyaban sobre más piés, que imitaban los de diversos animales; y sus tableros eran, ya cuadrados, ya redondos. Quizá las mesas con un

(1) Riaño; *Catálogo del Museo de Repraducciones artísticas*, pág. 33.



solo pié, á la manera de nuestros veladores modernos, no fueron desconocidas á los griegos; los romanos al menos, las tenían. Los altares de los dioses eran mesas de materiales preciosos, puestas delante de las imágenes y en las cuales se colocaban las ofrendas, se quemaban los perfumes, se vertía el vino y se hacían los sacrificios; para cuyo objeto tenían á veces una cavidad en la parte superior con una especie de sumidero, á fin de dar salida á los líquidos usados en las ceremonias.

En toda clase de muebles de algún valor, la regla general era que los adornos de relieve, v. gr. las hojas, flores, garras, cabezas y áun figuras enteras de animales, estuviesen además pintados de colores, ó dorados.

En cuanto á *cajas*, arcas, etc., no conocemos datos suficientes, si bien debe hacerse mérito de la célebre arca de Cipselo, conservada en Corinto como reliquia de la leyenda del célebre tirano, al cual, siendo niño, encerró su madre en aquel cofre, para salvarlo de las iras de la nobleza doria, en el siglo VII antes de C. (1). Era, se-

(1) Pausanias, 3, 17; ap. Theil, *Dictionn. de biographie*, etc., art. *Cypselus.*



gún parece, de cedro, de planta elíptica, y decorada alternativamente por fajas horizontales de madera tallada—cuyos relieves representaban las conquistas de los antepasados de Cipselo—y otras incrustadas de marfil y oro (1). También Homero menciona algunas cajitas (2); pero sin dar pormenores.

— —

(1) Ménard, *Hist. des beaux arts*, p. 56.
(2) *Od.* XIII y XV.



V.—ROMA

Los romanos, en la época de los reyes, tomaron de los etruscos su mobiliario, del cual se hallan algunas indicaciones en los vasos y tumbas de aquel pueblo. Esto debe notarse tanto más, cuanto que, en el desarrollo ulterior de las artes romanas, bajo el prepotente influjo de Grecia, jamás se pierde por completo la huella de aquel origen; distinguiéndose la concepción artística romana de la helénica por una mayor robustez y grandiosidad en las masas, que con frecuencia degenera en cierta pesadez, pompa y afectación de majestad y magnificencia, sumamente ajenas al fino tacto del pueblo griego, por lo ménos en los tiempos



de su mayor pureza, antes de la dominación macedónica.—Por estas cualidades en el arte de Roma, correspondientes á la altisonancia y rebuscamiento de que suelen adolecer hasta poetas como Virgilio, oradores como Cicerón, historiadores como Salustio y Tácito, desenvolvió la arquitectura el arco y la bóveda en términos desconocidos á los griegos y capaces de satisfacer el deseo de aparato, anejo á su ideal, y las necesidades de una vida que no podían ya encerrarse en los reducidos espacios de la arquitectura adintelada.

Para explicar el carácter del arte romano, mixto de etrusco y griego (la superposición del frontón al arco, de un pórtico adintelado á una construcción abovedada, etc.), algunos arqueólogos consideran que el llamado arte romano es tan sólo un momento del etrusco mismo que, en su decadencia, al tiempo de la conquista de Grecia, sufre el influjo de esta y aprovecha sus elementos para una composición híbrida y sin estilo propio.

La catástrofe de Herculano y Pompeya nos ha preporcionado abundantes ejemplos del mobiliario romano: toda vez que, al descubrirse en 1713 la primera y en



1748 la segunda de aquellas ciudades, han ofrecido el cuadro de sus costumbres públicas y privadas, sorprendidas y como petrificadas por el torrente de cenizas que nos las ha conservado hasta hoy. Sin embargo, este cuadro dista mucho de representar el de los primeros tiempos, en que la formación del espíritu militar romano y la sencillez de la vida privada ofrecían muy otro carácter del que tomó á consecuencia de las guerras púnicas y fué en aumento hasta llegar al monstruoso lujo del imperio; en cuya época, el romano, dueño ya del mundo, se abandonó á la molicie y sensualidad que suelen seguir á todo poder excesivo y acompañan todas las decadencias. Este lujo se ostentó, no solo en Roma, sino en otros centros, como Antioquía y Alejandría, «aquella,—dice un escritor,—la más corrompida y disoluta, ésta la más culta y refinada, de todas las grandes ciudades provinciales,» y ambas muy influyentes en las maneras, usos y modas del imperio entero.

En la época de este es cuando el mobiliario, pues, se desarrolla en un grado hasta allí desconocido, por lo ménos, según los datos de que hoy por hoy podemos disponer.



Las maderas usadas en los muebles eran principalmente el pino, el álamo, el olivo, el fresno, abeto, ciprés, encina, haya, limonero, nogal, y sobre todo el cedro: empleaban, como hoy, el chapeado y el embutido; el barniz y la cola; con los demás procedimieutos é ingredientes para enriquecer aquellos artefactos con ébano, marfil, boj, palma, concha, etc.

Las *camas* de los romanos eran sumamente diversas. Como forma general, constaban de un marco rectangular, montado sobre cuatro piés, y encima del cual se tendían cuerdas cruzadas (*institae*) para sostener el colchón, primeramente relleno de yerbas, y luego de lana, de viento y aun de de pluma, y hasta basteado (*torus*). Cubríalo una colcha (*stragalum*) y lo completaba una almohada (*pulvinus*), á la que sustituía en ocasiones el extremo del mismo colchón, doblado ó inclinado sobre el declive que solia hacer el cabecero. Llamábase *toral*, el paño más ó ménos rico que á veces se ponia bajo el colchón, colgando hasta el suelo, como cuelgan nuestras colchas; solo que estas no se colocan debajo, sino encima de los colchones. Muchas camas tenían ruedas (*lecti sperulati, spheru-*



ati); otras eran una especie de petate (*grabatum*, de donde el francés *grabat*), en que al colchón reemplaba una estera. Por lo común, eran sumamente altas, necesitando taburetes y hasta verdaderas escaleras para subir á ellas: al lecho nupcial (*lectus genialis*) representado en el *Virgilio* del Vaticano y copiado por Rich (1), preceden nueve escalones colocados á los piés. Algunas camas tenían, como las actuales, dos testeros; pero, así por sus dimensiones como por sus usos, estos *lectuli* eran más bien que camas, sofás. En la verdadera cama para dormir (*lectus cubicularis*), no siempre había estos dos testeros, sino uno solo, y lo más común en la cabecera; en cambio, tenía siempre un espaldar (*pluteus*) como los de nuestros sofás, en el sentido de la longitud, no dejando abierto, por consiguiente, más que un lado para entrar (*sponda*).

En cuanto á las colchas, gozaban de gran celebridad las llamadas *atálicas*, en memoria de Atalo, rey de Pérgamo, que las usaba, y eran de telas ricas y bordadas de oro, Usaban igualmente cortinajes y pabellones,

(1 Rich, *Dictionn, d'antiquités romaines et grecques* (trad. Cheruel); París, 1863, p. 356.



como también doseles con mosquiteros de gasa (*conopea*), sobre todo en las cunas (*cunabulae*) de los niños, para defenderlos contra los insectos, á los cuales se procuraba también ahuyentar mojando las cortinas con ciertas esencias aromáticas.

Los romanos que tanto uso hacían de los lechos para sentarse, escribir y demás fines análogos á los que cumplen nuestros modernos sofás, divanes, sillas alargadas, descansos, etc., los empleaban también para comer, rodeando con ellos tres de los lados de la mesa, que era cuadrada, y dejando abierto el cuarto para el servicio de los manjares. Esta combinación de tres lechos alrededor de una mesa, constituía el célebre *triclinium*, nombre que se daba también al mismo comedor. Los hombres comían recostados en esos lechos y apoyados sobre el codo izquierdo: las mujeres, al principio, sentadas, como en Grecia, por parecer entonces impropia de su sexo aquella posición, un tanto libre; hasta que al cabo desaparecieron estos escrúpulos, al par con tantos otros. La altura de las mesas para los triclinios no pasaba de la de los lechos: difícil sería hallar en esta disposición una prueba del ponderado refinamiento de los romanos

en punto al *comfort* de la vida. Algo más cómoda sería una especie de *chaiselongue* (*accubitum*), sustituida en los últimos tiempos al lecho triclinal, á fin de aumentar el número de los comensales, que antes no excedía regularmente de nueve, tres en cada lecho. Al introducirse las mesas redondas, en vez de las cuadradas, tomó este la forma de un semicírculo.

En el Museo de Nápoles se halla un lecho, que probablemente corresponde al *accubitum* y fué encontrado en Pompeya en 1868: es de bronce fundido y tiene un solo testero, con una pieza inclinada y algo convexa, para reclinarse (*anaclinterium*). El *biclinium* era también á modo de un sofá-cama para dos personas; y el *scympodium*, especie de silla prolongada para tenderse, y principalmente usada por los enfermos, era otro mueble análogo, que forma la transición entre estos y los destinados á servir de asiento, de los cuales debemos apartar toda clase de sofás ó canapés, de que ya hemos hablado, por usarse para ambos fines.

Viniendo pues á los asientos (*sedes*), comencemos por los más inferiores.

El subselio (*subsellium*) era un banco lar-



go sin respaldo, al modo de los nuestros. A veces constaba sólo de un tablón fijo sobre cuatro piés un tanto divergentes: los había de madera y de bronce. Un banco venía á ser tambien el escaño (*scamnum*), pero más corto, como destinado á una sola persona; macizo, á modo de un cajón (forma probablemente primitiva de todo asiento de madera) y con un escalón delante; constituyendo en su conjunto un mueble algo parecido á las escalerillas de dos ó tres gradas que se usan en nuestras iglesias. Un escaño de esta clase, pero de menores dimensiones, solía ponerse delante de las sillas elevadas y de cierto lujo, según se observa en muchas estátuas y relieves de Júpiter, en que se le representa sentado en un trono con los piés apoyados sobre uno de estos escaños de dos gradas, cuya particularidad lo distingue de otros muebles más sencillos, ya destinados al mismo uso de sostener los piés, ya al de permitir la subida á los lechos, etc. Tales eran, por ejemplo, el escabel (*scabellum*) y el alzapiés (*suppedaneum*).

La *sella* y la *cathedra* equivalían, en general, á nuestro taburete y nuestra silla: es decir, que la primera era un asiento



más ó menos alto, sostenido sobre tres ó cuatro piés, sin respaldo ni brazos. No por esto dejaba de admitir gran lujo en sus materiales y su adorno; pues esta clase de asientos, así servían para los más humildes artesanos, como para las damas de elevada posición, las cuales se sentaban ordinariamente en taburetes, y no en sillas. Baste decir que la célebre silla curul (*sella curulis*), oriunda de Etruria, privilegio de los reyes y los más eminentes magistrados públicos, y enriquecida con incrustaciones de marfil y adornos de oro, no era otra cosa que un taburete de tijera, que se doblaba como los catrecillos que llevan nuestras señoras á las iglesias, pero de mayor tamaño, y que se distinguía de todos los demás asientos de este sistema por tener los piés encorvados, en vez de rectos. Si es cierto lo que algunos dicen y ya hemos indicado, de que al principio quizá se usaban enteros los colmillos de elefante, más tarde sustituídos por placas de marfil, tal vez dependiese de aquella circunstancia la forma de los piés. A pesar de todo esto, el nombre *sella* se aplicaba también á algunos asientos provistos de espaldar, como la *sella tonsoria*, ó sillón de barbería,

6



asiento bajo, con un respaldo estrecho y brazos más altos por delante que en su unión con aquel. Otro tanto acontecía con la *sella gestatoria*, de que luego hablaremos.

Aunque el nombre «trípode» (*tripus*) tiene un sentido muy ámplio, por aplicarse á todo mueble sostenido por tres piés, cualquiera que fuese su objeto, designaba también la clase más humilde de taburetes, como igualmente el célebre asiento de la Pitonisa, de que ya se ha hecho mérito.

Había varias clases de sillas (*cathedrae*). Las más comunes eran como las nuestras ordinarias, con el respaldo algo encorvado; cuando tenían sobre el asiento un cojín, se llamaban *cathedrae stratae*; unas y otras eran por lo general muy altas y necesitaban un alzapié delante. Las sillas de los profesores y de los obispos en la iglesia primitiva se denominaban también *cathedrae*, de donde ha recibido luego su nombre de catedral la iglesia matriz ó principal de cada diócesis. La *cathedra longa* y la *cathedra supina* eran como las poltronas de nuestros días, esto es, sillas con un asiento muy largo, y un respaldo tendido hacia

atrás. A veces, la *cathedra* tenía brazos, que, cuando formaban ángulo recto con el espaldar y con el asiento, llevaban el nombre de *ancones*. El *bisellium* era un asiento de lujo, destinado á las personas constituídas en dignidad encumbrada. Se reducía á un banco que, aunque de bastante tamaño, quizá, para admitir dos personas, piensan algunos escritores que sólo servía para una, como lo muestra en su opinión el no tener delante más que un taburete pequeño para los piés. Otros (1) creen que en el biselio se sentaban más de un magistrado, por ejemplo, los dos cónsules, y á veces, cuando era bastante ancho para ello, hasta tres, llamándose en este caso *trisellium*. El asiento se cubría con almohadones y tapetes, que colgaban por los lados. En el Museo de Nápoles se guardan algunas de estas sillas, dos de las cuales se hallan reproducidas en el de Kensington. Son de bronce, con restos de incrustaciones de plata, semejantes á los nielos posteriores, y los piés, torneados y cincelados, tienen tal altura, que requiere la colocación de un escabel delante

(1) Sobre esta divergencia, v. Rich, *Bisellium* y Hungerford, 86.



para que la persona apoyase los suyos. En general, todos los asientos destinados á los magistrados públicos eran suficientemente elevados para que pudieran ver y ser vistos en medio de la multitud en las solemnidades. Por fortuna, en el Museo de Reproducciones, tantas veces citado, poseemos una excelente copia de uno de estos biselios auténticos de Nápoles, mueble interesantísimo, formado por cuatro columnas enlazadas en su parte superior por cuatro barras horizontales, una de ellas, la del frente, que parece principal, decorada con embutidos de plata y oro y con dos magníficas cabezas de caballo, de bulto redondo (1). En los cuatro ángulos sobresalen además cuatro remates, que se elevan unos $0^m,04$. Su altura es nada menos que de $1^m,05$; y la longitud del asiento, casi igual, difícilmente autoriza la suposición de que sirviese para más de una persona, por ser demasiado reducida; sobre todo, si se tiene en cuenta que se trata de un asiento de apara-

(1) Seguimos la descripción del Sr. Riaño en su excelente *Catálogo* (pág. 113). Gracias á su celo, podemos estudiar estos importantes objetos *d'aprés nature*, por decirlo así.



to para magistrados y ocasiones solemnes.
Cuando á este banco se añadía un respaldo y brazos, se llamaba trono ó solio (*solium*), en el cual, como el nombre mismo dice, no se sentaba más que una persona. Al principio, esta denominación se aplicaba á un sillón cuadrado, de espalder muy alto y brazos macizos, destinado á los reyes, y cuya forma, en sentir de algunos escritores (1), tenía por objeto protegerlos contra todo golpe que pudieran recibir á traición, de lado, ó por la espalda; pero, andando los tiempos, vino á significar cualquier sillón cómodo y propio de personas de respeto; v. gr.: el de los abogados en sus gabinetes de consulta. A veces, los tronos estaban chapeados con placas de marfil, como acontecía en el del Júpiter de Olimpia.

Los *vehículos* (sobre todo, los que servían para trasportar á las personas y que hemos colocado inmediatamente al lado de los muebles para acostarse, reclinarse y sentarse) eran ya muy variados en Roma. Una señal de la trasformación gradual de la silla en coche, se halla en el uso romano

(1) Rich, 592.



de colocar un asiento sobre dos varas, convirtiéndolo de esta suerte en una especie de palanquin, análogo á la silla en que llevan todavía al Pontífice romano en ciertas solemnidades; la silla curul tomaba su nombre de que se la colocaba en el carro (*currus*) de los magistrados que tenían derecho á usarla. Las sillas montadas de este modo engendraron las de manos; los lechos y sofás colocados en igual forma, las diversas clases de literas. Entre aquellas, la principal era la *sella gestatoria*, diferente de la de los Papas, aunque denominada de idéntica manera; servía principalmente á las damas y consistia en un asiento colocado en una caja más ó ménos abierta, cubierta por encima y llevada á hombros por dos ó más sirvientes. En la *blasterna* y la *lectica*, por el contrario, la persona iba tendida ó recostada sobre un lecho con almohadones: dos caballerías, una delante y otra detrás, sobre las cuales descansaban las varas, trasportaba la primera. La *lectica*, destinada al principio tan solo para las mujeres, pero extendida luego, á causa de la general molicie, á ambos sexos, era un lecho, de cuyos cuatro ángulos subían cuatro soportes verticales, que sostenían



un techo ó dosel forrado exteriormente de cuero, y del cual pendían grandes cortinajes, que podían correrse y descorrerse; á veces, eran se reemplazados por costados macizos con ventanas cerradas por hojas de mica, en oficio de vidrios. Según el mayor ó menor lujo del dueño, la *lectica* era llevada por dos, cuatro, seis y hasta ocho esclavos; y estos vehículos se generalizaron de tal modo, que en ciertos sitios había estaciones ó paradas de literas de alquiler, al modo de las de nuestros coches de plaza, y que se denominaban *castra lecticariorum*.

Dejando á parte los carros de labranza y de guerra, por su especialidad, mencionaremos rápidamente los vehículos destinados al trasporte de mercancías. Tal era, en primer término, el *arcuma*, el más sencillo de todos, formado por un tablón plano montado sobre dos ruedas y con una lanza para los dos animales que lo arrastraban. Cuando el *arcuma* tenía grandes dimensiones, las ruedas macizas, sujetas al eje, que giraba con ellas, y una baranda de madera, análoga á la de nuestras carretas, constituía el *plaustrum*, tirado por bueyes. El *plaustrum majus*, como el nombre lo dice, era todavía más grande y tenia cuatro rue-



das; mientras que, por el contrario, el *plastellum* era un carro de igual forma, pero mucho más pequeño, con dos ruedas, arrastrado por bestias menores, y hasta por cabras; el *sarraco* (*sarracum*) era un plaustro cerrado todo alrededor, excepto por delante. Semejantes á este eran el carro (*currus*), que venia á ser como los nuestros, una caja abierta solo por arriba, y el camulco (*chamulcus*), especie de carromato. El *clabulare* tenia el fondo encorvado y recordaba la forma de una teja con la concavidad hacía arriba; pero no era macizo, sino de enrejado.

Los carruajes ó coches, destinados al trasporte y comodidad de las personas, pueden reducirse en Roma á dos tipos: abiertos y cerrados; siendo los primeros por lo común los de más lujo, y sirviendo los segundos principalmente para viajar. Entre éstos, debemos mencionar: la *arcera*, que era una especie de arcón grande, usado ya en tiempo de las XII Tablas, con cuatro ruedas, cubierto exteriormente de tapices y destinado á trasportar á los enfermos, que iban dentro, tendidos sobre almohadones, por todo lo cual venía á ser una *lectica* montada sobre ruedas; el *carpentum*, de



origen etrusco, con dos ruedas, tirado generalmente por bueyes ó mulas, cubierto por un toldo redondo y muy semejante á nuestros carros de violín ó á las tartanas clásicas de Valencia; la *rheda*, en todo análoga á nuestras galeras, es decir, que se reducía á un *carpentum* mayor y con cuatro ruedas, empleado para conducir á familias enteras, con sus equipajes; y el *pilentum*, de dos ó de cuatro ruedas, y que parece haber sido el único carruaje de lujo cubierto: usábanlo las matronas en los días de gala, era sumamente alto, pintado, dorado, esculpido y adornado con almohadones y cortinajes. En cuanto á su forma, los autores no están contestes. Algunos (1) apoyándose en una medalla de la emperatriz Faustina, lo convierten en una especie de templete, sumamente elevado y donde parece imposible tuviese dama alguna la pícara ocurrencia de sentarse; pero otros (2) que apelan á los relieves de las columnas de Teodosio en Constantinopla, creen ora un carro rectangular, con los costados algo

(1) Rich, 485.
(2) Hungerford, cx, cv.



elevados, un pálio sostenido sobre ellos, al modo de nuestros *breaks*, una puerta abierta á cada lado para entrar en el coche y para dejar ver á las damas que lo ocupaban, un asiento en cada testero y un taburete entre ambos, más bajo y semejante á los que vemos en las carrozas de los siglos XVII y XVIII.

Los carruajes descubiertos, si se exceptúa la *benna*, especie de cestón de mimbres, con cuatro ruedas y destinado á llevar mucha gente, son todos coches de lujo. El *currus* era, como el *arma* griego, un pequeño carro, con dos ruedas pequeñas también, colocadas sumamente distantes del frente, cerrado por los lados y por delante, y que dejaba detrás un espacio abierto, suficiente apenas para dar entrada á las dos personas que, cuando más, conducía y que iban en él de pié; estos carros se usaban en las carreras del circo y se llamaban *biga*, si llevaban un par de caballos; *triga* y *quadriga*, respectivamente, si llevaban tres ó cuatro. Nerón iba á los juegos hasta con diez caballos, siendo esta una de sus menos graves habilidades. El *cisium* y el *essedum*, equivalentes á nuestras calesas ó á la *carratella* de Nápoles, tenían la caja colgada, dos



grandes ruedas, capacidad para una sola persona y servían á veces por su ligereza para correr la posta, conocida ya de los romanos, que establecían los relevos en sus magníficas vias. Todos estos coches se decoraban espléndidamente; pero los más suntuosos eran la carroza (*carruca*) y el carro triunfal (*currus triumphalis*). Aquella, montada sobre cuatro ruedas y arrastrada por mulas ó bueyes, nació en la época imperial, cuando llegó á su apogeo la magnificencia en las artes suntuarias, que la decoraron con primorosas esculturas y pinturas, con placas de marfil, bronce y oro. El carro triunfal puede compararse — y perdónese la vulgaridad — á una soberbia tinaja, con toda clase de adornos y preciosidades, pero tinaja al fin, montada sobre dos ruedecitas, arrastrada por gran número de caballos, y áun por elefantes y otros animales bravíos; dentro de ella iba el general victorioso, de pié y en una posición de comodidad bastante dudosa.

Las *mesas* de los romanos tenían, ora un pié (*monopodium*), ora tres, cuatro y áun cinco. Las principales, según las formas y objeto, eran las siguientes: 1.° las que podríamos llamar de adorno, especialmente

usadas como muebles de lujo, y entre las cuales se debe citar la mesa *delphica*, llamada así por recordar las formas del célebre trípode de Delfos, constaba como éste de tres piés, aunque en vez de asiento sostenía un tablero, por lo general de mármol ó bronce, materiales de que á veces estaba hecha la mesa entera; 2.°, las consagradas á fines religiosos, como la *sacra*, que equivalía á nuestros altares, era de metales preciosos y servia para colocar sobre ella las ofrendas ante las imágenes de las divinidades; y la *anclabris*, á que imitan algunas de las mesas de costura del estilo neo-clásico, compuestas de dos pisos, el superior de los cuales era algo cóncavo; 3.°, la mesa para comer (*mensa*), que al principio era cuadrada ó rectangular, cambiando luego esta figura en redonda y conservando sólo la antigua para los soldados en el campamento; el *cilibantum*, sostenido por tres piés, servía para colocar los vasos y demás vasijas de beber; 4.°, las mesas de aparador, donde se exponía la vajilla y que, si tenían dos tablas, llevaban el nombre de *abacus*, y cuando formaban consola y eran de mármol, el de *cartibulum*; 5.°, las de cocina, para preparar los alimentos



ó poner á escurrir la vajilla (*urnarium*); 6.°, las mesas de los vendedores, equivalentes á las de hoy, á nuestros mostradores, etc.; debe citarse especialmente entre éstas la *mensa argentaria*, banco de los cambistas, análogo á los de modestos industriales que en nuestras plazuelas suelen ejercer estas funciones con las criadas que van á la compra. Sabido es que, de estos bancos, donde los genoveses, venecianos y florentinos, tan célebres comerciantes en la Edad Media, colocaban la moneda para esta clase de negocios, siguiendo la tradición romana, vinieron los nombres de «banca», «banquero» y «bancarrota»; este último, fundado en el hecho de mandar romper dicho mueble á aquel comerciante que no podia hacer frente á sus compromisos, prohibiéndosele el ejercicio de su profesión.

Concluyamos esta parte con advertir que el lujo en las mesas fué tal, que alguno de estos muebles llegó á valer cerca de un millón de reales de nuestra moneda (1).

También, afortunadamente, poseemos en

(1) Hungerford.



el Museo de Reproducciones un ejemplar de mesa romana. Es la copia de un *monopodium* ó veladorcito de bronce, hallado en Pompeya en 1864 y perteneciente hoy al Museo Nacional de Nápoles. El tablero, rectangular, de $0^{m},25$, por $0^{m},50$, es de marmol y está montado de modo que puede girar sobre el pié; éste figura una columna contra la cual se apoya una Victoria, sobre un globo embutido de plata, con medias lunas; en la mano derecha tiene un trofeo y la columna acaba en una cabeza (1). Su altura es de $0^{m},80$.

Debemos citar otro mueble más cuya reproducción puede verse en dicho Museo. Es un brasero, montado sobre un trípode, de bronce. Cada uno de los piés termina abajo por una pata de perro, y arriba en una esfinge con alas, abiertas hacia arriba, saliendo de su espalda un adorno que sostiene el brasero, cuyo borde exterior está á su vez decorado con calaveras de buey y festones en relieve (2). Procede de Herculano; hoy se halla en el Museo de

(1) Riaño, *Catálogo*, p. 112.
(2) Ib., ib.



Nápoles, á donde han ido á parar casi todos los tesoros de las dos célebres ciudades. Su altura es de $0^{m},80$.

Los muebles para guardar objetos pueden distinguirse en dos géneros cardinales: el *armario* y la *caja*, entre los cuales caben luego multitud de grados intermedios.

A la primera categoría pertenecían en Roma varios tipos. Los romanos, según parece, no guardaban sus trajes en cofres, sino en roperos ó en cuartos especiales con perchas; los primeros (*armaria*) estaban por lo común fijos en la pared: á otros más pequeños y movibles, destinados á libros, llamaban *foruli*, y, cuando tenían departamentos, *loculamenta*. En cuanto á las habitaciones donde se colgaban los vestidos, se comprende su imperiosa necesidad en casos como el del célebre y nunca bien ponderado Lúculo, que, según Horacio, tenía nada menos de 5.000 trajes para sus representaciones dramáticas; si bien Plutarco reduce este número á proporciones menos imponentes. El *riscus* era el mueble que servía para conservar los vestidos de las mujeres; y el *muscarium* (probablemente análogo á nuestros armarios de repostería, que los italianos llaman *moscaiuole*), el que



preservaba de las moscas á los manjares, como la palabra lo indica.

Pasando al otro tipo, el *arca* designaba lo mismo que entre nosotros, incluso en la acepción de caja de caudales; de estas últimas se ha hallado en Pompeya un hermoso ejemplar en forma de prisma rectangular, colocada horizontalmente sobre dos pedestales de marmol, revestida por dentro de placas de hierro, por fuera de bronce y toda adornada con mucho gusto. La *capsa* era una caja cilíndrica, como el *scrinium* (el *écrin* francés proviene de aquí), del cual se distinguia, tanto por su destino, como por la forma de la tapa. La primera servia para guardar los libros ó volúmenes, ya á fin de colocarlos en las bibliotecas, ya de llevarlos consigo, y era de haya, tenia cerradura y tapa plana; mientras que el segundo, de tapa cónica é interiormente dividido en departamentos paralelos y verticales, se usaba muy principalmente para encerrar perfumes y otros varios objetos del tocador de las damas. Análogo á este mueble era el *loculus*, que significaba, ora una especie de neceser (ya de *toilette*, de escribir, etc.), ora toda caja compartida en huecos especiales; al paso que la



theca equivalia tal vez á nuestros estuches.

Pero la caja más rica y adornada era la *pyxis*, ó guarda-joyas. Solia hacerse de boj, en los primeros tiempos; pero luego emplearon en ella otras maderas más preciosas, el marfil, la plata y el oro, decorándola con relieves de mayor mérito y dedicándola á presentes de lujo, en que desaparecia casi por completo su propio destino. Así, por ejemplo, Nerón ofreció á Vénus una *pyxis* adornada con piedras preciosas y que contenia..... ¡nada ménos que su barba! hasta entónces intonsa. De esperar es que la diosa, á pesar de la tierna adhesión de su devoto, estimaria harto más el continente que el contenido.

Tales son en resumen las principales piezas del mobiliario romano. Después de éste, la preponderancia del imperio de Oriente llevó el influjo bizantino á todas partes; de la combinación de ambos elementos con las necesidades y costumbres de los pueblos bárbaros, apoderados del Occidente de Europa, nacieron los tipos románico y ojival; tras de estos, apareció en los muebles el gusto del Renacimiento, al cual siguieron después el greco-romano, tan severo;



el churrigueresco y barroco, al que se deben importantes modificaciones en los muebles, por lo que respecta á la comodidad (señal evidente de que, áun las decadencias dejan siempre algún fruto y sirven á la edificación de la historia); y el estilo neo-clásico, engendrado por las ideas del siglo XVIII, llevado á su apogeo por el primer Napoleón y que se sostuvo en boga medio siglo, hasta ceder el puesto, á su vez, á la reacción romántica en pro de la Edad Media: reacción que ha dejado sus huellas también en los muebles. Hoy, estos, siguiendo siempre el gusto dominante, ya en la arquitectura, por lo que concierne á sus formas generales, ya á la escultura y demás artes, en su decoración, vacila entre la imitación de los antiguos tipos, especialmente el clásico (que asimismo renace un tanto en el vestido de la mujer) y el estilo sin color y sin carácter propio del eclecticismo artístico del período contemporáneo. Las nuevas ideas engendrarán, sin embargo, nuevo arte allá en su dia, y de él nacerán asimismo nuevos muebles, más conformes á las necesidades de la civilización que ahora comienza á vislumbrarse.

EL MOBILIARIO
DE LA ODISEA

Sabida, como es, la importancia de la *Odisea* para conocer la vida privada de los griegos en la época homérica, facil es comprender el interés que ofrecen las frecuentes descripciones de muebles y utensilios de todas clases que en aquel poema se encuentran.

Sin entrar en un examen de ellas, permítasenos insertar á continuación y por via de ensayo una especie de catálogo de dichos objetos, tales como hemos podido entresacarlos de aquel admirable libro, en una rápida lectura (1). Tal vez promueva algún estudio por parte de persona

---

(1) Las referencias son á la traducción francesa de Ana Dacier, ed. de la viuda Seguin, Aviñon, 1805; 2 vol.



más competente y dedicada á estas cosas.

Camas.—En el libro I (1) menciona la de Telémaco, sin describirla; si bien da á conocer que, contra lo que otras veces acontecia, este príncipe se desnudaba para acostarse, sirviéndole por cierto de ayuda de cámara su fiel nodriza Euriclea.

En otro lugar (2), la divina Elena manda á las mujeres de su séquito que pongan camas debajo de un pórtico, lo cual se reduce á tender unas cuantas pieles en el suelo; encima, unas telas de lana; sobre estas, unos tapices; y sobre los tapices, unas mantas ó cobertores: todo ello, de lo mejor y más rico, pero bastante duro, y análogo al lecho que para Ulises dispusieron también en el pórtico de aquel magnífico palacio de Alcinóo, cuyos muros eran de bronce y cuyas puertas eran de oro (3); solo que en este lecho hay púrpura, tapices y colchas, pero no pieles; razón por la cual, debía ser algo más duro todavía. Sobre tapices magníficos dormían también en la isla flotante de Eolia aquellos hijos del rey

(1) Pág. 17.
(2) IV. pág. 65.
(3) VII. pág. 127.



de los vientos, cuyo padre, poco guardador de los respetos de la sangre, los casó con sus propias hermanas (1). Pieles y cobertores de telas formaban el lecho que prepararon á Ulises en el barco que le dió Alcinóo (2). De pieles de cabras y ovejas era el que Eumeo formó en su cabaña, junto al fuego, para su malaventurado señor, sobre el cual tiende por todo abrigo una capa muy grande y recia (3); y semejante es el que, por no querer usar otro que Penélope ordenó le dispusieran (4), se arregló el propio Ulises, tendiendo una piel de buey, sin curtir, y sobre ella algunas de carnero, de los muchos que mataban cada día los infatigables pretendientes de su fidelísima consorte (cama la más desagradable de todas); cubriéndose luego con la manta que sobre él echó Euriclea (5). Y el padre de Ulises, cuyos gustos parecerían hoy un tanto sóbrios para tan principal persona, «no dormía sobre hermosos tapices, ricas telas,

(1) T. 1, x, p. 173.
(2) T. 2, xiii p. 4.
(3) Ib. xiv, p. 38.
(4) Ib. xix, p. 128.
(5) Ib. xx, p. 139.



ni magníficas colchas; sino, en invierno, en el suelo, al lado del hogar; y en verano, en medio de su viña, sobre un montón de hojas» (1). Tan sólo ofrece más complicada construcción el lecho de Vulcano, citado incidentalmente (2) con motivo de la célebre historieta de los amores de Venus y Marte; historieta, sea dicho de paso, que muestra hasta qué punto una ironía análoga á la de Voltaire, había ya, en los tiempos de Homero, clavado su dardo en el seno de la religión helénica. Sin embargo, de este lecho, todo lo que se sabe es que tenía dosel y colgaduras, alrededor de cuyas partes extendió el herrero mayor del Olimpo sus sutilísimas redes.

No mucho más complicadas son las diversas clases de asientos enumeradas por Homero. Ya se ostentan cubiertos con tapices, entretegidos á veces de lana y oro (3); ya tienen delante un taburete ó escaño (4); ya son de una sola pieza, revestidos de magníficas telas fabricadas por las mujeres

(1) T. I, XI, p. 198 y 199.
(2) Ib. VIII, p. 139.
(3) T. I, IV, p. 59: t. 2, XIX. p. 145.
(4) Ib. ib. p. 56 y 59; X, p. 185.



de los feacios (1): ya están adornados con clavos de plata, al modo del que á Demodoco pusieron en el palacio de Alcinóo (2). En otras ocasiones son bastante más sencillos: tales eran los que Eumeo disponía á su amo (3), echando al suelo unas cuantas matas verdes y cubriéndolas con una piel de cabra montés; ó se limitan á pieles tendidas sobre alguna armazón de madera (4). Se habla de escabeles (5) y de taburetes para los piés debajo de las mesas (6). Una indicación más detallada hay sólo acerca de la célebre silla de Penélope (7), «toda de marfil y de plata, obra de Icmalio, célebre tornero, que había empleado todo su arte en ella, uniéndole un taburete muy magnífico y cómodo.»—En cuanto á las mesas, solo se mencionan grandes, pequeñas,

(1) Ib. VII, p. 127.
(2) Ib. VIII, p. 131; X, p. 183.
(3) T. 2, XIV, p. 21, XVI, p. 63.
(4) T. 2, XVII, p. 79; XIX, p. 120.
(5) Ib. ib. p. 85.
(6) Ib. ib. p. 92: XVIII, p. 114: XIX, p. 118.
(7) Ib. XIX, p. 118.



de cocina, etc. (1), pero sin dar idea alguna de sus formas.

En cambio, es por demás interesante la descripción de cómo se construyó la balsa que en la isla de Calipso hizo Ulises: el pasaje todo merece ser citado, en extracto al menos (2) «...Apenas hubo dorado la aurora el horizonte, Ulises se levantó... Ella (Calipso) le dió una hermosa hacha de dos filos, con mango de olivo, y una sierra nueva; y echando delante de él, llevóle al extremo de la isla, donde mayores árboles había: alisos, álamos y pinos, que son los que tienen una madera más seca, y por tanto, más ligera y propia para el mar... Ulises se puso á derribar aquellos árboles y á aserrarlos... veinte derribó, aserró, igualó y alzó. La diosa le trajo barrenas, que le sirvieron para taladrarlos y unirlos. Sujetólos con clavos y cuerdas, é hizo una balsa tan ancha como el fondo de un buque de carga que un hábil carpintero hu-

(1) T. I, IV, p. 56; VIII, p. 131; t. 2, XIV, p. 35; XV, p. 45; XVII, p. 89; XIX, p. 119; XX, página 149.

(2) T. I, V, p. 95.



biese fabricado conforme á todas las reglas de su arte. La rodeó de tablas, afirmadas á unos maderos puestos verticalmente de trecho en trecho, y la concluyó cubriéndola con tablones muy gruesos y juntos; erigió un mástil cruzado por una entena, y para gobernarla bien, le puso un buen timón, á cuyos dos lados ató dos fuertes cables tejidos de sauce, á fin de que resistiese al ímpetu de las olas; por último, cargó lastre en el fondo. Calipso le trajo telas para hacerle velas, que él cortó perfectamente, sujetándolas á las vergas y poniéndole los cordeles que sirven para atarlas y tenderlas; tras de lo cual, arrastró su pequeña embarcación á la orilla con buenas palancas para botarla al agua.»—Todo esto se hizo en un día! Dudamos que la notoria habilidad de Mr. Gladstone, como leñador, hubiere logrado tan rápido éxito.

No concluiremos sin añadir á este desabrido catálogo la indicación de algunos otros objetos, la mayor parte de los cuales salen de nuestro propósito y pertenecen al arte de la platería ú otros afines. Las cajitas más ó menos ricas (1); las fuentes, ja-

(1) T. 2, XIII, p. 45; XV, p. 45, XVI, p. 63; XVIII, p. 114; XIX, p. 118 y 120; XX, p. 145 y 149.



rros y aguamaniles, copas y urnas de plata y oro (1); las ruecas, canastillos y hasta cubas para bañarse, de estos mismos metales (2); los trípodes y braseros (3); la empuñadura de plata y la vaina de marfil labrado de la espada que Eurialo da en desagravio á Ulises (4); el rico cinturón de oro de Calipso (5); por último, los célebres perros de plata y oro, que guardaban la entrada del palacio de Alcinóo y á los cuales Vulcano, su diestro artífice, había encontrado de esta suerte medio de conservarles eterna juventud (6), junto con las estátuas de oro que servían de candelabros para las antorchas, y las demás maravillas de aquella mansión esplendente... tales son los principales datos que el libro del gran poeta helénico encierra sobre el mobiliario de su tiempo, y la base para un estudio interesantísimo.

(1) T. I, IV, p. 56; t. 2, XIII, p. 4.
(2) T. I, IV, p. 59.
(3) T. I, IV, p. 59; t. 2, XVII, p. 85; XVIII, p. 111.
(4) T. I, V, p. 94.
(5) T. I, V, p. 94.
(6) T. I, VII, p. 119.



EL MOBILIARIO EUROPEO,

DESDE EL SIGLO VI AL XII

I. — PERÍODO BIZANTINO

Cuando el centro de la cultura se trasladó de Roma á Constantinopla, este cambio tuvo también su eco en el arte. En el imperio de Occidente, y por tanto en Italia, donde se hallaba su metrópoli, la decadencia del estilo clásico romano fué acentuándose cada día, perdiendo su antigua pureza y su carácter, engendrando el estilo llamado *latino*, que propiamente no es otra cosa sino el último período del clasicismo moribundo, en medio de las turbulencias y dominación de los bárbaros. Por el contrario, Constantinopla, libre de invasores y colocada en íntimo contacto con los pueblos del Asia, pudo desarrollar cierta cultura pro-



pia, que se revela en las artes por el estilo bizantino, el cual, á diferencia del latino, es un tipo original y nuevo, no una ruina; tipo que, valiéndose del elemento clásico, tanto griego como romano, y á la vez del elemento oriental, especialmente egipcio y persa, los combina, ó más bien, los funde en una expresión unitaria, que ha tenido en la arquitectura monumentos como Santa Sofía, San Vital ó San Marcos.

Este arte, que comienza á desarrollarse con motivo de la traslación de la sede imperial á Bizancio, se extiende por la Europa oriental, las márgenes del Rin é Italia misma, adonde en el siglo VIII, además, se verifica, digámoslo así, una importación directa por la inmigración de gran número de artistas bizantinos, que huyen de la persecución de aquellos emperadores iconoclastas, á cuyo estupendo y fanático odio contra las imágenes tienen que agradecer la humanidad y la cultura, como á todos los fanatismos de todos los tiempos, el triste servicio de la destrucción de tantas creaciones insignes.

Y como las más de estas comarcas seguían aún el estilo romano de decadencia, más ó menos acomodado á sus gustos y ne-



cesidades, el nuevo arte greco-oriental, al venir á Occidente, se mezcló en diversas proporciones con el anterior, según el carácter de la fantasía, el medio natural, los hábitos y demás condiciones de vida de cada pueblo, naciendo el estilo llamado *latino-bizantino*, cuyas dos manifestaciones más importantes, algo distintas, como era natural, entre sí, se produjeron á orillas del Rin (estilo riniano) y en Italia (italo-bizantino); en cuya última región, Venecia y Sicilia son más bizantinas que latinas, y Ravena representa el centro de la más íntima fusión entre ambos elementos. El influjo bizantino, menos sensible en la mayor parte de Francia que en otros países, llega, sin embargo, á través de la antigua Galia, que como Roma permanece principalmente fiel á la tradición clásica, hasta el extremo occidental de Europa; y entre nosotros, el arte visigodo, del cual tan pocos restos de importancia nos quedan, y ninguno que pueda compararse con los monumentos rinianos é itálicos, es una muestra más de la combinación entre dos factores, el nuevo y el decrépito (1). En cam-

(1) Amador de los Rios, *El arte latino-bizan-*



bio, mientras en Europa, á impulsos de aquella trasformación, que suele personificarse en Carlomagno, va sucediendo al arte bizantino otro arte nuevo, el románico, que aparece en Francia hácia el siglo XI, nosotros podemos ofrecer algo propio, el arte árabe, arte oriental también, cuyos orígenes son muy complejos, cuya relación con el bizantino es más ó menos discutible, pero que, de todos modos, constituye una nueva manifestación, interpuesta primero entre la bizantina y la románica, y paralela después á ésta y la gótica, ojival, ó como quiera llamársela.

Entre los elementos que determinaron el carácter especial de estas combinaciones, se halla sin duda el de la raza. Pero los pueblos bárbaros carecían de arte propio, hasta donde puede esto decirse, y desconocían de tal modo las comodidades de la vida civil, que todavía en tiempo de Estrabón los francos no tenían otra cama que el suelo.

Así que, ni por su estado de cultura, ni por el género de vida que llevaban en los

tino en España; Caveda, *Historia de la Arquitectura en España.*



primeros tiempos de las invasiones, podían ejercer grande influjo sobre un desarrollo cuyos productos se limitaban á utilizar en el límite de sus cortas exigencias. Los monjes, por entonces poderoso instrumento de civilización en tantos sentidos, lo fueron también en el arte; y las iglesias y monasterios conservaron las tradiciones y las desenvolvieron é hicieron progresar poco á poco, estimulados por las nuevas necesidades, que, como desde luego se concibe, eran ante todo de orden religioso.—Así los pintores, los escultores, los arquitectos, los carpinteros, los mueblistas, los músicos, los herreros, los doradores, los plateros, etc., etc., ó pertenecen á la Iglesia, ó la sirven.—Lo cual no impide que, al amparo de esta organización, el genio propio de cada raza, en acción y reacción con todo el sistema de condiciones que la rodean, vaya abriéndose camino y preparando el advenimiento de nuevas formas artísticas.

Volviendo ahora á las suntuarias bizantinas, entre las cuales se halla la del mobiliario, viéronse eclipsados el fausto y magnificencia de Roma por los de su rival y heredera, que mostró desde luego la vida tal vez más pomposa que Europa ha cono-



cido. Conserváronse y aumentaron en esplendor los antiguos juegos públicos, aunque desapareciendo las sangrientas luchas de los gladiadores, desterradas por el espíritu más suave y humano del cristianismo; el nuevo culto y su organización gerárquica trajo consigo un mundo nuevo también de necesidades artísticas; y la inmigración de muchos ricos, que huían del estado de guerra permanente en que Italia se hallaba, allegó á aquel centro inmensa cantidad de plata y oro, que auxiliaron la tendencia asiática, al uso exhuberante de metales preciosos en los muebles. El fausto fué tal, que, según Gibbon, aparte del palacio imperial, poseía la corte bizantina otros doce en el casco mismo de Constantinopla, sin contar las residencias en los alredededores y en las deliciosas orillas del Bósforo.

Las fuentes principales para el estudio del mobiliario bizantino son los relieves, mosaicos y pinturas. Entre los primeros, descuellan los de la columna que Teodosio hizo levantar á imitación de las de Trajano y Antonino; así como los de las tapas de marfil de los dípticos consulares, especie de libros de memorias, de gran tamaño y muy lujosos, que los magistrados nuevos acos-



tumbraban regalar á sus amigos al tomar posesión de sus dignidades. En el archivo de la catedral de Oviedo se conserva uno, muy interesante, del siglo VI; otro del X hay en el Museo de Burgos; el Arqueológico nacional ofrece un ejemplar admirable, y el Casón del Retiro encierra interesantísimas reproducciones de los más importantes del mundo: colección suficiente á dar exacta idea de una parte del mobiliario de aquel tiempo (1). No se encuentra menor copia de datos en las pinturas—v. gr., en los frescos y las viñetas de los manuscritos,—así como en los mosaicos. A todo ello pueden unirse (aunque sólo tienen una utilidad indirecta) las descripciones de los escritores antiguos. Por último, también se conservan todavía algunos objetos originales y auténticos, como son arquillas, piezas de bronce, esmaltes y sillones (2).

(1) V. Riaño, *Spanish industrial Arts*, libro hoy clásico en Europa sobre su asunto; y *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas.*

(2) Hungerford Pollen, *South Kensington*, 1874.



Las camas bizantinas servían solo para dormir y descansar, habiéndose desterrado en el nuevo imperio la costumbre de comer recostados, como en Roma; costumbre asiria, sin embargo. Únicamente, recuerdo de los antiguos usos, se conservaba el nombre de *triclinia aurea* á la Cámara imperial, donde el soberano recibía en audiencia. Los lechos perdieron los testeros; tenían á veces una gran cortina sobre la cabecera, ó á un lado (también se encuentra en Roma); y los adornos fueron ya alusivos á la nueva religión, descollando entre los asuntos decorativos más frecuentes la Natividad del Señor y los sueños y visiones de los personajes sagrados. Las cunas eran en un principio grandes trozos de madera ahondados, agujereados por cada lado para pasar unas correas que sujetasen al niño, y suspendidos, á fin de que pudieran oscilar. Todavía los aldeanos griegos usan cunas semejantes (1).

La antigua silla curul se trasformó por los bizantinos. En un relieve del siglo IX

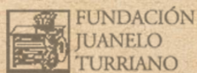
(1) Viollet-le-Duc, *Dictionn. du mob.*; art. *berceau.*



se halla representada con las modificaciones que introdujeron. Conserva la figura de tijera, pero le añadieron dos brazos formados por dos delfines, y un respaldo, que resulta de la prolongación de dos de los piés, unidos por un travesaño en lo alto, al modo de esas sillas de campo, con asiento de lona, que son hoy tan comunes. Un sillón análogo, pintado en un manuscrito del siglo VI, y que ofrece cierto carácter semiegipcio, está sostenido por leones ó leopardos, de cuyas bocas cuelgan gruesos anillos, que sirven para trasladarlo de un sitio á otro. Sus brazos son dos Victorias aladas; en el espaldar lleva dos medallones, y sobre el asiento y el taburete para los piés hay dos cojines. En otras sillas se ve el respaldo en forma de lira, que conocieron ya griegos y romanos. El trono del Emperador Arcadio era de oro macizo y estaba adornado con dos leones y un arbol del mismo metal, entre cuyas ramas y hojas cantaban pájaros movidos por un ingenioso artificio, que hacía rugir también á los leones: mezcla de puerilidad y de magnificencia (que con razón dice un autor), muy usual en otros tiempos, y á cuyo mal gusto se deben los autómatas que en nuestros

sitios reales y señoriales han hecho las delicias de nuestros abuelos. Otro ejemplo más de cuán fácil es la alianza entre la simplicidad y la corrupción; lejos de denotar ésta, como tantos pretenden, un grado superior de ingenio, penetración y gracia.

Algunas sillas, de estilo más ó menos puro, se conservan todavía, correspondientes á este período. La más célebre es la cátedra de San Pedro, colocada en la iglesia del Vaticano en Roma, y algo disfrazada por las adiciones de Bernini en el siglo XVII; adiciones en las cuales, así como en el célebre dosel ó baldaquino del altar mayor, se cometió la profanación de gastar los antiguos bronces del Panteón de Agripa. La silla es de madera, ricamente adornada con placas de marfil esculpido y con incrustaciones de oro. Su figura es la de una especie de arcón alto, cuyos dos pilares anteriores se prolongan haciendo oficio de brazos, ó mejor, de apoyo para las manos, forma generalizada luego en la Edad Media. El espaldar consta de cinco columnitas de madera, tres de ellas al aire y dos adosadas á las barras verticales; termina todo por un ático ó frontón, cuyo tímpano decoran tres óculos, siendo mayor el del



centro. El frente se halla adornado con diez y ocho cuadritos de marfil esculpido, que representan pasajes del Evangelio, y con incrustaciones de oro; cuatro grandes anillas servían para trasladarla; por su altura, parece debió tener en tiempos un taburete para los piés. Según la tradición, esta silla perteneció al senador Pudens, uno de los primeros convertidos á la fé cristiana, y el cual la dió á San Pedro. Grandes discusiones ha habido sobre esta tradición y sobre la época y estilo de las diversas partes de este mueble (1); pero, de todos modos, es uno de los más interesantes ejemplares del período anterior á Carlomagno.

En estas discusiones se ha mezclado tambien el estudio de otra cátedra de San Pedro, la llamada de Antioquía, que se conserva hoy en la antigua catedral de San Pietro in Castello. El asiento está formado

(1) V. *Dos Memorias sobre la cátedra de San Pedro,* etc. (con dibujos de Fontana y otros), en los *Vetusta monumenta Soc. Antiq.*—1870 (apud Hungerford).



por un trozo de marmol, procedente de un monumento árabe de Sicilia, y en el que hay grabada una inscripción coránica.— Afirma la tradición que esta silla fué enviada por el emperador Teófilo (siglo IX) á la república veneciana, en agradecimiento á sus servicios contra los sarracenos.

Ya que nombramos á Venecia, no debe olvidarse la preciosa silla bizantina que se dice haber sido del evangelista San Marcos, patrono de la Reina del Adriático. Trasladada de Alejandría á Constantinopla, á instancias de Santa Elena, y traida por los venecianos, con otras reliquias y despojos de la capital del imperio de Oriente, á principios del siglo XIII, se guarda hoy en el Tesoro de San Márcos. Esta silla es de marmol, aunque parece que en otro tiempo estuvo cubierta con placas de marfil esculpido; tiene brazos y un espaldar bastante alto é inclinado hácia atrás, formando á modo de un frontón truncado y coronado por dos volutas invertidas, que sostienen una piedra, en cuyas dos caras, anterior y posterior, se halla grabada una cruz con los cuatro Evangelistas, dos delante y dos detrás; en el principal travesaño del respaldo hay también ta-

llada una vid sobre el Cordero pascual, símbolo de Jesucristo (1).

Citemos, por último, entre los sillones bizantinos que aún nos quedan, el de San Maximiano, arzobispo de Ravena (siglo XI). Es también chapeado de marfil y se conserva en la sacristía de la catedral de dicha ciudad (2). Su estilo, como el de la mayoría de los monumentos de Ravena, es más bien latino-bizantino que bizantino puro.

Debe tenerse presente que estas sillas eran tanto más lujosas, cuanto que escaseaban los muebles para sentarse. La mayoría de los bizantinos se sentaban en el suelo sobre tapices, costumbre oriental que todavia duraba en pleno siglo XI (3) y que dió lugar á que, según la leyenda del *Roman de Rou* (4), los normandos que acompañaban al duque Roberto Guiscardo en su peregrinación á la Tierra Santa, admitidos

(1) V. *La Cattedra alessandrina*, etc., por G. Secchi.—Venecia, 1853 (ap. Hungerford).

(2) V. Du Sommerard, *Les arts somptuaires* (idem).

(3) Viollet, pág. 32.

(4) Parte 1.ª, versos 8, 2, 7, 3 y siguientes (ap. Viollet).



á la presencia del emperador, tendiesen sus capas en el suelo y se sentasen encima, rehusando «llevarse luego el asiento» (1).

La más importante silla fabricada por este tiempo en Occidente, es la famosa del Rey Dagoberto (siglo VII), que se conserva en el pequeño Museo de la Biblioteca Nacional de Paris. Su historia auténtica es curiosa. Fué su autor San Eloy (588-659), hábil platero de Limoges (lugar tan célebre por sus obras de metal y sus esmaltes), antes de ascender al episcopado; extraña jubilación para un artífice. Lotario II, rey de los francos, le encargó un sillón para su trono; y el platero, con el oro que el príncipe le hizo entregar, construyó dos, uno de oro macizo, que ha desaparecido, y que probablemente se habrá fundido para dar á su precioso material muy diverso destino, y otro de bronce dorado, que es el que se conserva (2). Su forma fundamental es

(1) Es curioso hallar luego atribuido este hecho á un embajador español en Roma. ¡Cómo viajan las leyendas!

(2) Lenormant, *Mélanges d'archéol.* par les RR. PP. Martinet Cahier, t. I. *Le fauteuil de Dagobert* (ap. Hungerford).



completamente clásica, suministrando una prueba más del influjo que en Francia mantuvo por largo tiempo el arte romano.

Se reduce á un sillón de tijera, al modo de la silla curul; solo que no puede doblarse sin desarmar todo lo que forma la tijera, á la cual mantienen rígida, por una parte, cuatro piés derechos, dos á cada lado, que atan verticalmente cada una de las dos aspas del sillón; por otra parte, el respaldo, que descansa sobre los extremos superiores del aspa posterior. Ambas aspas se hallan muy abiertas y unidas en los centros ó cruces por un barrote horizontal torneado, que remata con un clavo en cada punta. El espaldar, de hechura de frontón, es una banda con adornos calados. Los brazos, cuya mitad superior se añadió en el siglo XII, al restaurar el mueble, son mitad bizantinos, mitad románicos, y terminan en dos pomos, á semejanza de los que coronan las barras verticales de cada lado del respaldo; y los cuatro piés concluyen arriba, donde sostienen el asiento, en cuatro cabezas de tigres ó panteras, cuyos cuellos y pechos presentan hasta su mitad, para adoptar á seguida una forma geométrica y rematar en el suelo por cuatro ga-



rras sobre un pequeño zócalo. Las dos cabezas, anterior y posterior, de cada lado se unen por una barra; y entre estas dos barras y la central se tendería la tira de cuero ó de tela que constituiria el asiento. En opinión de M. C. Lenormant (1), la adición de cabezas de animales á la antigua silla curul es hija de las ideas y el simbolismo cristianos.

Si el famoso sillón se doblaba cuando fué hecho por San Eloy, y solo se hizo rígido en el siglo XII, por la restauración y adiciones del abad Suger, se comprende esta modificación en tiempos en que ya no era necesario andar con los trastos acuestas y llevar los tronos á los campamentos; verdad es que en el siglo XII se hacian sillones de bronce análogos al de Dagoberto (2), que se desarmaban y doblaban. Algunos de estos sillones (llamados en Francia *faudesteuil*, y de aquí *fauteuil*) eran tan altos, que osreyes y personajes á quienes correspondian no podian ocuparlos sin ayuda ajena;

(1) Ob. cit.

(2) Como el que trae Viollet-le-Duc en la pág. 399.



por lo cual, andando los tiempos, se les añadió un taburete, que figura ya siempre unido á ellos desde el siglo XII, y que más tarde se trasformó en una grada de dos ó tres escalones. Por último, al final de este periodo comienza á cubrirse el asiento del *faudesteuil* con paños ricos que llegan hasta el suelo.

Poco podemos decir de otros muebles de esta época. Los carros siguieron las antiguas formas clásicas; pero el número de los grandes vehículos destinados al trasporte de familias enteras aumentó considerablemente, por haber aumentado también la circulación y el movimiento general de unas localidades á otras. Según Gregorio de Tours (1), en Francia habia ya un servicio público de coches en tiempo de los Merovingios, esto es, desde el siglo VII; coches que más podian llamarse carretas de cuatro ruedas, clavadas directamente sobre los ejes, con una abertura atrás para entrar, y tiradas por caballos montados por postillones. Vean nuestras lectoras si tiene nobilísimo abolengo el atalaje á la Daumont, hoy tan frecuente y que tiene en realidad

(1) *Hist. de France*, lib. IX ap. Viollet, 55).)



sus ventajas. Los efectos de un movimiento que debia ser infernal, se suavizaban un tanto á fuerza de almohadones, colchoncillos y tapices. En este tiempo, la decoración de los carruajes era muy sencilla.

Habia también carros de dos ruedas para las faenas agrícolas.—En cuanto á coches de lujo, el célebre carro de Honorio, de oro macizo, adornado con tapices, cortinajes de púrpura, incrustaciones de piedras finas, etc., etc., y arrastrado por mulas cubiertas igualmente de telas y guarniciones de oro, era, al decir de los historiadores, muy superior áun á los más suntuosos del imperio del Occidente.

Las arcas y cajas eran muchas veces de formas poliédricas, v. gr., de prisma exagonal, en vez de las anteriores figuras de cilindro ó de prisma rectangular horizontal; y complicábanse todavia con remates, pomos y templetes, muy diferentes de las antiguas tapas sencillas, y que preludian la riqueza posterior de estos muebles en la Edad Media. Entre las arquillas que de este tiempo se conservan, las principales son de marmol esculpido. En España, desde la invasión musulmana, y sobre todo desde la fundación del califato de Córdoba



(siglo VIII), centro de la más alta cultura europea, se desarrolló la fabricación de estos mueblecitos, tomando un carácter bizantino y oriental, modificado un tanto por las condiciones que determinaron la génesis del estilo árabe. En el museo de Kensington, en la catedral de Pamplona y en la de Braga (Portugal), se conservan los ejemplares más interesantes quizá de arquillas de marfil de este tiempo (1). Recuérdese, á propósito de obras de marfil, que los dípticos consulares, ya en otro lugar mencionados, son anteriores. Por último, entre los marfiles anglo-sajones, que son muy famosos, y consisten en marcos, puños de espadas y otras armas, peines, etc., descuellan algunas arquillas que aún subsisten, la más notable quizá de las cuales pertenece al siglo VIII y se halla en el Museo Británico (2), ofreciendo interesantes relieves de un gusto completamente bárbaro, con inscripciones rúnicas.

En cuanto á las mesas, las necesidades

(1) Riaño, *Artes industriales españolas*, al cual seguimos en todo esto.

(2) *Ivories*, by William Maskell.



del nuevo culto hicieron que los altares recibiesen un desarrollo importantísimo; pero como, de una parte, estos objetos se hallan por lo común fijos en el suelo ó los muros de los templos, y no pertenecen, por otra, al mobiliario de las casas, nos limitaremos á mencionar los altares portátiles (*tabulae itinerariae*), que por entonces comienzan á extenderse y cuyo uso llega á su apogeo en los siglos XI y XII. Están constituidos por losas de marmol, jaspe, pórfido ú otras sustancias semejantes, encajadas en marcos de cobre dorado, repujado, etc. Verdaderamente, no parece que se atendia gran cosa á la facilidad de trasportarlos. En punto á altares, deben citarse como el objeto quizá más importante de esta época los cuatro frontales (que así podríamos llamarlos) del altar mayor de la iglesia de San Ambrosio de Milan, obra de Wolsinius (siglo IX), y cuyos tres lados principales son otras tantas placas de oro repujado y cincelado.

Aunque los púlpitos, como las sillerías de los coros, no pueden llamarse siempre muebles, ya por hallarse frecuentemente fijos en un lugar determinado de los templos, ya por ser muchas veces de piedra,



estuco ú otros materiales, entrando en el orden intermedio de lo que podria llamarse mobiliario arquitectónico (como son hojas de puerta, artesonados, chimeneas, retablos fijos, vidrieras y demás), en algunas ocasiones merecen aquella denominación; por ejemplo, en estos tiempos, en los cuales solian ser, cuándo de hierro, cuándo de madera, pero fáciles de trasportar de un lugar á otro. Los historiadores árabes (1) refieren maravillas del púlpito de nuestra gran mezquita de Córdoba, bárbaramente destruído en el siglo XVI, para emplear sus materiales en la construcción de un altar. Mandólo fabricar Al-Hakem; era de marfil y de maderas preciosas (cuyas piezas, sujetas por clavos de oro y plata, hacen subir algunos al número de 36.000), y enriquecido todavía con piedras finas. Se subia á él por nueve escalones.

Deben mencionarse los atriles y facistoles, ora destinados á los coros de las iglesias, ora á la lectura de la Epístola y el Evangelio, ora á facilitar la de toda clase de libros de gran tamaño, en las casas particu-

(1) Riaño, *Sp. ind. arts*, 110.—Viollet, *Dict. d'archit.; Chaire.*



lares. Los de uso sagrado eran de uno ó dos lados, siendo muy posterior el aumento de éstos hasta cuatro; y estaban adornados, para denotar la elevación de los cánticos y textos religiosos, con un águila, que á veces sostenia sobre sus alas el atril, y á veces, si éste era de dos caras, coronaba el remate del mueble, todo frecuentemente de cobre ó bronce. Todos los viajeros que visitan la catedral de Toledo conocen el atril de bronce del coro, que, aunque muy posterior á la época á que el texto se refiere, conserva aún una forma semejante á la primera de estas dos. Refieren los historiadores (1) que, en Francia, el ya citado rey Dagoberto (siglo VI) hizo donación á la célebre abadía de San Dionisio de un facistol de cobre, en figura de águila, decorado con las imágenes de los Evangelistas y otras varias, y que procedia de la iglesia de San Hilario de Poitiers; facistol dorado luego en el siglo XII por el mismo abad Suger, que mandó restaurar y añadir el famoso sillón antes mencionado. Los atriles para las casas ó bibliotecas se introducen posteriormente, á imitación de los de las iglesias.

(1) Viollet, 176.



Dos palabras, para concluir este período, referentes á nuestro suelo.

El mobiliario de los visigodos debió ser suntuoso, más por el valor de los materiales que por su mérito artístico. Cien vasijas de oro—dice Gibbon—cincuenta de ellas llenas de monedas del mismo metal y cincuenta de pedrería, formaban una parte poco considerable del tesoro gótico. Cuando, en el siglo VI, los francos se apoderaron del palacio de Narbona, hallaron inmensa cantidad de objetos preciosos, entre ellos, sesenta copas de oro, una gran bandeja del mismo metal, que pesaba 100 libras, y la famosa mesa cuyo tablero era de una sola esmeralda (!) con tres aros de perlas y multitud de piedras finas. Mencionemos de paso el célebre tesoro de las coronas halladas en Guarrazár, cuya mayor parte se halla en el Museo de Cluny, conservándose dos solamente y una cruz en nuestra Armería Real. Todo este lujo—como advierte un escritor—ha debido servir de gran obstáculo á la conservación de objetos tan tentadores para la codicia y la rapacidad del vulgo.



II.—PERÍODO ROMÁNICO

La idea de que el año 1000 debía acabarse el mundo, idea tan extendida en todo el siglo X, no era muy á propósito para procurar un gran desenvolvimiento á ciertas artes, que tienen poco que ver con la muerte. Por fortuna, estos terrores pasaron; y á aquella noche de barbarie sucedió el renacimiento de Carlomagno, coetáneo del desarrollo que en España tomaba la cultura árabe, quizá la más propia, original y característica (sea dicho entre paréntesis) que, al menos en arquitectura, nuestra patria ha tenido. El arte cristiano, que por entonces comienza á germinar y á anunciarse, que se desenvuelve en los siglos XI y XII y cede el puesto al ojival ó gótico, aparece casi á un tiempo en los más



importantes centros nacionales, ofreciendo en cada uno un sello peculiar. De él dan ejemplo, en Inglaterra, la arquitectura normanda; la lombarda, en Italia; la románica, en Francia; la riniana, en Alemania; etc. Pero, generalizando y ensanchando más el horizonte, pueden distinguirse tres corrientes principales en la evolución artística que se extiende desde el siglo IX al XII inclusive: la occidental, cuya más espléndida manifestación se halla en las catedrales francesas de este tiempo; la arábiga ú oriental, cuyos focos á la sazón se encuentran en Córdoba y Damasco, y la de las grandes ciudades de Italia, cuyo refinamiento supera en el siglo XI á todo el resto de Europa, áun á Córdoba misma; su centro más insigne, Venecia, tan rica ya y floreciente por su comercio y sus manufacturas en el siglo XI, y cuya defensa natural la libertó de invasiones, guerras y destrozos, se distingue por combinar en cierto modo el elemento oriental con la tradición clásica, de una manera más igual y proporcionada que los demás pueblos.

Difícil es reducir á unidad característica todo el mobiliario de este período, sin caer en las fórmulas arbitrarias á que tan fre-



cuentemente se va á parar por este peligroso camino. A pesar de la numerosa literatura que sobre estas materias ya existe, falta mucho todavía para que los datos inventariados por los escritores permitan hacer un estudio comparativo. En general, puede decirse que, no considerando sino el tiempo en que este arte se ofrece ya completamente formado, y reduciéndonos, además, casi exclusivamente, á la dirección cristiana, cabe distinguir dos períodos. El el primero, que viene á comprender el siglo XI, predomina el gusto clásico; y en el segundo (siglo XII), ya merced á la creciente comunicación con Asia, ya al influjo de los árabes españoles, ya al de las Cruzadas, se enriquecen las formas sencillas y toscas de aquel tiempo con muchos elementos orientales y se prepara la transición al estilo ojival. Este, en el mobiliario, no despliega su tipo característico hasta el siglo XIV, una centuria después de la arquitectura, cuyo desarrollo precede, como es natural, al de cuantas artes se derivan de ella.




FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

A.—MOBILIARIO DEL SIGLO XI

Procuremos señalar algunos rasgos generales del mobiliario europeo en el primero de estos períodos.

Los muebles son fuertes, macizos, pesados, muy escasos de decoración, relativamente, áun los más ricos; decoración, además, que principalmente toma sus asuntos de la historia sagrada, de los símbolos religiosos, de la caza y de la guerra, predominando siempre en ella cabezas, garras y figuras enteras de animales (león, águila, halcón, perro, etc.), combinados con hojas, flores y juegos geométricos (v. gr., puntas, ajedrezados, lazos), y tratado todo ello de un modo convencional en cuanto á la composición y realista y naturalista en los pormenores. Las líneas generales de las figu-

ras respiran una cierta severidad y energía, que procede de la robustez de las masas y la sobriedad del adorno; los paños de las figuras, plegados á la manera clásica, son más rígidos y acusan á veces hasta un grado pueril las formas del cuerpo que revisten; y la tranquilidad de las cabezas y las actitudes, enteramente diversa de la olímpica serenidad de los griegos, tiene ya, en medio de su barbarie, algo misterioso, sentimental y romántico.

Los castillos no eran todavía una residencia señorial permanente (1), sino un verdadero campamento atrincherado, compuesto de unas cuantas barracas alrededor del *donjon* ó torre aislada, única construcción de sillarejo ó de mampostería. La vida errante exigía pocos muebles, y éstos, ó tan pobres que se abandonasen sin gran pérdida al enemigo, ó tales que pudiesen llevarse con el equipaje y tesoro del señor por donde quiera que éste fuese, lo cual acontecía hasta con los tronos de los reyes. En cuanto á las casas de las poblaciones, tenían por lo común un solo piso y una sola habitación para todos los usos domésticos,

(1) Viollet-le Dûc, *Dictionn. d'arch.*



áun los más incompatibles, careciendo á veces de hogar, y teniendo que salir á guisar á la calle; estado de cosas que duró hasta más allá del siglo XII, á pesar de la verdadera revolución que hicieron las Cruzadas en la vida de los señores dentro de sus castillos. Algo mejor era la que hacían los campesinos: por ser ley, sin excepción alguna conocida, que los pobres viven siempre mejor, en cuanto á la vida doméstica, con más holgura, comodidad y salubridad en el campo que en las poblaciones, y más aún que en las grandes ciudades. Pero estas circunstancias, nacidas de las condiciones locales y el género de ocupación, traían consigo poquísimo refinamiento en el mobiliario, mucha parte del cual era obra del labrador mismo en su vivienda. Así es que el mueblaje de las iglesias, único centro fijo en medio de tan turbulenta inquietud, superaba por lo común al de los monarcas y más principales señores.

Las camas eran verdadero objeto de lujo. En Inglaterra, donde la conquista de los normandos—siglo XI—determinó por el momento una pausa en el desarrollo de la cultura (por lo cual permaneció inferior mucho tiempo á los otros pueblos de Euro-

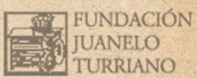


pa, salvo en el arte de labrar los metales), aquel mueble se reducía á un jergón tendido sobre cualquiera de los bancos que constituían el ajuar, ó sobre un arcón, dentro del cual se guardaba durante el día. En Francia, los artesanos dormían á veces en una especie de armarios, cada una de cuyas tablas constituían un piso, al modo de las literas en los camarotes de nuestros buques. Sólo los señores ó las personas muy acomodadas se permitían la magnificencia de tener una cama permanente, en alto, adornada con cortinajes y tapices y situada en la pieza principal de la casa, ora formando una alcoba inscrita en el espacio del salón, ora dentro de un hueco ahondado en el muro. Estas camas eran de madera ó de bronce, y solían tener un respaldo de poca elevación en uno de sus lados, recuerdo sin duda del *pluteus* romano, y un cabecero más alto, á fin de apoyar contra él gran cantidad de gruesos almohadones, á favor de los cuales, la persona más parecía sentada que acostada; disposición que duró hasta el siglo XIII. Sobre el colchón se extendía siempre una gran sábana.

Los taburetes, pequeños asientos de tijera y otras clases diversas de sillas, ya de



madera, ya de metal, cubiertas con tapices, continuaron usándose, aunque estas últimas, ó sean los asientos con respaldo, ya con brazos (sillones), ya sin ellos, escaseaban de tal modo, que en la mayor parte de las viviendas no los había, y donde los tenían, era casi siempre uno solo: el del señor, ó simplemente el dueño de la casa; se colocaba en el salón. Cuando más, había otra silla en el dormitorio, siendo siempre un asiento de honor. Los tronos de los príncipes y de los obispos consistían en uno de estos sillones, más ó menos lujosos, colocado sobre un estrado y adornado, ya con un dosel, ya con un cortinaje. Este adorno provenía de los bizantinos, que á su vez lo habían heredado de los pueblos orientales, quienes gustaban de rodear al soberano de cierto misterio y apartarlo de la vista de sus súbditos; al contrario de lo que acontecía en Roma, donde el emperador se mostraba en público con suma frecuencia, y siempre de suerte que pudiese ser visto desde todos lados. En Oriente, estos cortinajes cubrían las sillas de los monarcas, y sólo se les descorría en momentos solemnes; mientras que, al pasar á Occidente, perdieron su significación y quedaron convertidos en me-



ro adorno, propio para realzar y singularizar la consabida majestad de los príncipes.

En este período, el trono está constituido por una silla de tijera, sin respaldo, al modo de la curul, y cuyos cuatro extremos superiores rematan en cabezas de animales, única parte que deja descubierta la tapicería, generalmente tendida sobre el asiento y encima de la cual se coloca un almohadón. Un estrado, por lo común de dos gradas, eleva al personaje sobre la concurrencia que lo rodea; y una especie de palio, á veces en figura de cúpula y montado sobre columnas fijas, sirve de techo, bajando desde él una cortina por cada frente, tres de ellas recogidas en pabellones y caida la otra al fondo detrás de la silla. Entre las famosas tapicerías de la catedral de Bayeux, pertenecientes al siglo XI, hay una que representa al rey Eduardo, sentado en un banco, sobre el cual hay un cojín y que tiene delante un escabel de tres escalones, coronado todo ello por un arco, del cual pende al fondo una de estas colgaduras. Aunque de tiempos muy posteriores, pueden dar cierta idea de esos sillones los tres que, sobre un estrado y delante del sepulcro del cardenal Mendoza, se ven en



el presbiterio de la catedral de Toledo. Según uno de los primeros arqueólogos de nuestro país (1), lo característico del mobiliario árabe consiste en la carencia de objetos grandes y de difícil trasporte; probable recuerdo de su antigua vida nómada bajo tiendas. El principal lujo de este mobiliario, más que en tallas y relieves, está en la delicadeza y nimiedad de las ensambladuras, esto es, en formar cada superficie con el mayor número posible de piezas: tendencia nacida sin duda de la necesidad de contrarrestar las dilataciones de la madera debidas al calor del clima. En cuanto á sus principales clases de muebles, son contadores, bufetillos y guardajoyas, con algunos taburetes y mesas. Las arquillas del Museo de Kensington (siglo X); las de Bayeux, la de Sangüesa, conservada en Pamplona (siglo XI), y otras muchas arábigo-españolas, formadas según el gusto y tradición persa (2): las cristianas, como

---

(1) Riaño, en su *Estudio sobre la Alhambra. (Monumentos arquitectónicos.)*

(2) Riaño, *Spanish industrial arts*, p. 126, y sigs.



la de San Millán de la Cogulla (siglo XI), de madera chapeada de oro y marfil, pero trabajada conforme al mismo estilo, las del Museo Arqueológico Nacional y otras muchas, son ejemplares de este género de objetos.

——



B.—MOBILIARIO DEL SIGLO XII

Todavía en el siglo XII eran de madera la mayor parte de las habitaciones particulares, por ser más barata esta clase de material, á causa de los grandes bosques que aún cubrían inmensa extensión del suelo en Europa. Así, se introdujo en casi todas las ciudades, para remediar la frecuencia de los incendios por las noches, la disposición de mandar apagar el fuego en todas las casas á una hora dada, generalmente al toque de oraciones, ó al de ánimas, que por esto se llamó en algunas partes el *couvre-feu*; con tanto más motivo, cuanto que ya todas las casas solían tener hogar, aunque no todas chimenea, por lo cual era molestísimo tener que sufrir el humo, que



no hallaba otra salida que las puertas y ventanas, por fortuna—para este fin—sin vidrios todavía. Sin embargo, las casas iban siendo cada vez mayores y subdividiéndose sus pisos en cámaras. En Inglaterra, los normandos introdujeron las solanas (*solaria*), esto es, construyeron en las viviendas habitaciones especiales al Oriente, ó quizá al Mediodía, las cuales eran las preferidas, y el locutorio (*parloir*), ó sala de conversación, que diríamos hoy, donde, á imitación de los conventos, se recibía á las personas extrañas. Las alcobas se formaban con tabiques de madera, biombos ó cortinajes, tomando su espacio del de las salas donde se cortaban. La mayor seguridad de que comenzaba á gozarse, permitiendo á cada cual establecerse en un sitio fijo, sin andar como hasta entonces, errante de acá para allá, con los muebles, permitía, juntamente con este progreso en las casas, el del mobiliario.

La misma razón lleva á trasformar y mejorar de un modo considerable los castillos feudales, que eran por entonces las casas de los señores, y siguieron siéndolo hasta el Renacimiento. Construíanse ya de piedra casi siempre y mucho más espaciosos,



y estos son losque sellamaban mansos (*manoirs*; de *maneo*, permanecer), en vez del antiguo *donjon*; dando así á entender con el nombre mismo el carácter normal de la vida en la nueva habitación. Constaban de varios cuerpos y pisos, á los cuales se subía por una escalera de caracol, y aunque en cada piso no solía haber más que una sala, se dividía ésta á veces en varias, por medio de tabiques de madera. Las ventanas eran pequeñas y en talud. Esta costumbre de divisiones con biombos (como en el Japón) y tablas duró tanto, que todavía puede verse en Villaviciosa (Astúrias) en la casa donde aseguran paró Carlos V.

Desde el punto que la vida se hizo más tranquila y constante en estas casas, comenzó á dejarse sentir el influjo de la mujer y, en parte por medio de ésta, el del clero, que hallaba más fácil acceso en los sentimientos y dulzura de este sexo que en el salvaje y duro corazón de los señores; pese á la falsa poesía caballeresca de nuestros románticos de este siglo. La posición de la mujri se elevó tanto, que, en ausencia del marido, ella gobernaba y disponía por sí; á todo lo cual vinieron también á servir poderosamente las Cruzadas, que

arrastraban á Oriente á los caballeros. Además, la guerra, aunque frecuente, comenzó á tener carácter excepcional, y á gustar el señor de la vida más tranquila, apacible y sedentaria, que le retenía en su casa, sentado por las noches al lado de su mujer y junto al fuego. Fortalecíaase de este modo la intimidad de la comunión doméstica, tanto más, cuanto que el aislamiento individual, ley común en este período (sobre todo para los señores, cuyas residencias se hallaban casi siempre en despoblado), hacía imposible una vida pública que, atrayendo al hombre fuera de su casa, como en Grecia y Roma, para el manejo de los intereses políticos, habría quizá perpetuado el desvío y alejamiento entre los esposos. Así, la necesidad de vivir más en la casa que antes trajo consigo, con la mayor importancia de la mujer, el cuidado de ésta por mejorar la habitación, embellecerla y hacerla másconfortable.

Las Cruzadas, que trajeron á Europa tan inmensa cantidad de telas, muebles, tapices y joyas orientales, con tantos usos de la misma procedencia, auxiliados por la ocupación y cultura de los árabes en España, ejercieron también una acción muy

enérgica sobre las artes suntuarias y la vida doméstica toda. El lujo de las grandes órdenes de Cluny y el Cister (que de tal modo sojuzgaron por cierto nuestra vida intelectual y artística) sirvió de modelo á los particulares ricos, que empezaron también á pintar las paredes y techos de sus habitaciones; aunque ninguna de éstas decoraciones puede compararse con las del estilo árabe, cuyas placas de estuco pintadas y doradas, recuerdo de los mosáicos bizantinos, ofrecen tan rico efecto.

Por último, Venecia, que posee ya una aduana, se constituye en un centro de fabricación y de comercio importantísimo entre Oriente y Occidente; sobre todo en lo que se refiere á tejidos, objetos de vidrio y metal y muebles de pequeñas dimensiones, que ofrecen un carácter oriental las más veces.

Ya, en este tiempo, las casas de los artesanos y obreros tenían por lo común una cama, una mesa, dos sillas y un cofre ó arca, y el mobiliario de los señores había adquirido bastante complicación, como veremos. Sus formas generales pueden dividirse en dos grupos. El primero, lo constituían aquellos muebles fáciles de trasportar,



ya por un resto de los antiguos hábitos, ya para la mayor comodidad de los mismos usos domésticos; los de esta clase solían hacerse de hierro, cobre ó bronce. El segundo grupo era el de los muebles grandes, que apenas merecían este nombre de muebles, porque sus dimensiones y su peso los tenían fijos, y áun clavados, en un mismo sitio.

Pero unos y otros se caracterizan ahora por las formas más complejas y curvas que, merced al empleo del torno, empiezan á tomar las grandes piezas rectangulares de la época precedente (v. gr., los montantes de los respaldos, que muchas veces se hacen en figura de balaustre, columna, etc.), por la mayor precisión y exactitud de las líneas y la riqueza de las decoraciones. Consistía esta en pinturas, molduras geométricas más ó menos sencillas, lujosísimas labores de taracea, incrustaciones de estaño, marfil y otras materias. En la ornamentación de los clavos, charnelas, cerraduras y demás piezas del abundante herraje que, tanto para mayor seguridad (pues los muebles no solían estar ensamblados), como por adorno, se prodigaba en muchos objetos: con que este arte comenzó á elevarse en un grado antes desconocido.



La talla, ó sea la ornamentación esculpida en la madera, no se presenta hasta el siglo XIV, época de esplendor del mobiliario gótico.

Las camas de este período son ya enteramente otra cosa, especialmeute en las clases acomodadas, que es por donde empiezan siempre á iniciarse los progresos del mobiliario. Son estrechas, aunque tuviesen que servir para dos personas; con los piés macizos, torneados é incrustados; el lecho, de hierros ó cuerdas; los colchones, de telas de lujo, bordadas y galoneadas, así como la sábana y los cobertores, á veces *piqués*; á estos se añaden también pieles. Debajo del colchón suele colgarse hasta el suelo un paño rico, recuerdo sin duda del *toro* romano; un escabel sirve para dar fácil acceso al mueble; y almohadones y cojines, colocados junto al cabecero, generalmente muy elevado, mantienen casi sentado al cuerpo, conforme al gusto de la época, más ó menos confortable. Por último, solían tener el testero aproximado á la pared, dejando libre el acceso por ambos lados; costumbre seguida hasta nuestros tiempos, en que ya ha sido preciso arrimarlas á un rincón de nuestras mezquinas habitaciones. A



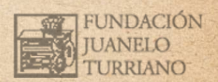
cada lado colgaba una cortina, sujeta á una percha ó viga saliente del muro, formando de este modo una especie de alcoba, aunque sin dosel sobre las cortinas y dejando abierto el lugar de los piés. Una lámpara colgada para ahuyentar el terror que inspiraba la oscuridad en aquella edad supersticiosa de apariciones, brujas y encantamientos; un banco, que á la vez servia de arcón, una percha ó pértiga hincada en la pared para colgar la ropa, una silla á la cabecera, completaban el menaje de aquella especie de dormitorios.

Los muebles para sentarse pueden clasificarse en dos grupos también, según que sirven para una ó para varias personas. Entre los primeros, los taburetes, escaños, escabeles, etc., eran los más usuales, por reservarse las sillas y sillones de respaldo para los señores y personas de distinción. En cuanto á estos últimos muebles, constaban muchas veces de una armadura de madera, y áun de metal. Sobre ella se tendia un paño de lujo, que cubría, ya el espaldar tan sólo, ya también el asiento, y hasta todo el sillón, el cual conservaba comunmente la forma bizantina en la disposición de sus líneas generales; teniendo á veces un



respaldo tan bajo, que no pasaba de la cintura de la persona sentada. Debe advertirse que los brazos no eran, como hoy, una pieza indispensable de las sillas de aparato. Viollet-le-Duc publica varios ejemplos de tronos sin este aditamento. Uno de ellos consiste en un sillón muy ancho, casi un banco, con cuatro piés derechos, dos de los que suben para formar el respaldo, el cual tampoco era siempre parte esencial de un mueble de esta clase. Lo característico de los tronos es que en ellos el dosel, palio ó cúpula que lo corona es independiente del asiento, y suele en este período perder las columnas de delante, que le daban cierta figura de templete, quedándose colgado del muro ó de los dos apoyos posteriores, y adquiriendo por consiguiente la forma actual, sobre poco más ó menos. Las sillas de tijera continuaron usándose.

Por último, toda silla, no solamente los tronos, tenía delante, bien un taburete para poner los piés, á veces fijo á aquella, bien un almohadón, bien una grada adornada con embutidos y labores análogas. La razón de estos apéndices no era sólo la altura de los asientos, sino la necesidad de resguardar los piés del frío del pavimento,



desnudo casi siempre y embaldosado por lo común con losas ó ladrillos. El Sr. Riaño llama la atención sobre el trono episcopal, que todavía se conserva detrás del magnífico altar mayor, en el presbiterio de la catedral de Gerona, hecho de una sola pieza de marmol blanco, con adornos sencillos y de buen gusto, y una grada de tres escalones: mueble (si merece este nombre) análogo á otros varios de Italia, y en especial al de San Clemente, en Roma, colocados también detrás del altar, según la costumbre que ya en otro lugar hemos indicado.

Pero el tipo de asiento que toma por entonces un desarrollo antes desconocido, es el banco; fenómeno natural, tratándose de un mobiliario macizo, sólido y de grandes dimensiones, acomodado á sus necesidades, al par que á su gusto por las formas robustas y severas. Los había montados sobre piés ó cubiertos de madera hasta abajo, con respaldo y sin él, con brazos y sin brazos, movibles y fijos, y hasta adosados y empotrados en el muro. Sus decoraciones más comunes eran cabezas de animales en los extremos ó en los brazos; andando el tiempo, incrustaciones y labores de taracea, más ó menos lujosas. Entonces nacieron los



bancos de tres ó más compartimientos (*fourmes*), separados por brazos y provistos de respaldos, en ocasiones sumamente altos para que sirviesen de abrigo. Cuando estos bancos se hallaban destinados á personajes civiles y eclesiásticos, que debían desempeñar sus funciones sentados en ellos, los brazos se convertían en verdaderos tabiques de incomunicación. En el Museo Arqueológico Nacional se conserva ejemplar de esta clase de bancos en este tiempo (coro de Gradefes). Ya se comprende que de ellos tan adecuados para servirá una corporación, han nacido las sillerías de nuestros coros, cuyos asientos, á diferencia de los destinados á dignatarios del orden civil, y á causa sin duda de la necesidad para los clérigos de permacecer alternativamente de pié y sentados durante los oficios de su ministerio, se hicieron de báscula, esto es, que pudieran levantarse y doblarse hacia arriba, para que los eclesiásticos, al ponerse de pié, no perdiesen la incomunicación (que parece se procuró con insistencia para el mayor decoro del culto), añadiéndose á poco en el asiento y por la parte inferior una especie de repisa, que, al alzarse aquel, sirviese de punto de apoyo á los poco sufridos capitu-



lares; repisa que se conoce con los nombres de *misericordia*, *paciencia*, etc.

Los tableros de las mesas para comer eran rectangulares, cuadrados, redondos y áun semicirculares; solían tener un borde alrededor, de algunos centímetros de altura, y del cual pendían á veces paños que ocultaban los banquillos de tijera sobre que aquéllos descansaban, al modo de las mesillas de nuestros buhoneros; nada de manteles (con que á veces, sin embargo, cubrían los aparadores en los festines); nada de tenedores, ni áun platos para servirse cada cual su ración; los vasos estaban fuera de la mesa—siguiendo (1) una costumbre germana—y los huesos, despojados de la carne, quedaban sobre aquella, como un *memento* del triste fin de todas las cosas mundanas. En las casas más modestas, una sola mesa desempeñaba toda clase de oficios y solía estar fija en el suelo.

Otra especie de mesa, para escribir, formaba un pupitre (*scriptionale*) armado sobré uno ó más piés. Estos pupitres, al principio, desde el siglo IX al XI, se colocaban sobre

(1) Viollet, 254, etc.



las rodillas, y constaban de dos tablas horizontales paralelas, separadas por otras tres pequeñas y verticales, que formaban como una cajita abierta por delante y destinada á los rollos de pergamino y á los útiles de escribir, excepto el tintero, que se ponía en una prolongación de la tabla superior (1): á estos pupitres se añadió luégo un pié más ó menos adornado y análogo á los de nuestros veladores.

Para guardar los trajes, la ropa blanca, las armas y hasta los comestibles finos y especias, había una gran habitación en las casas, donde se colocaban armarios, baules y perchas, y que servía también de cuarto de costura: en general, la ropa toda se hacía en casa. Las arcas y cofres eran de más uso que los armarios, y servían á la par de asientos, de mesas y áun camas; sin embargo, en Francia los *armaria* no dejaban de emplearse, ya por las personas ricas, ya en las iglesias, donde, colocados á veces á ambos lados del altar, preludiaban las sacristías. Los que se conservan en la catedral de Bayeux son muy notables. En ocasiones

(1) Viollet, 239.



eran simples alacenas abiertas en la pared; en otras, verdaderos muebles, sin ensamblar, reforzados con clavos, herraje, barras y cerrojos, montados sobres piés bastantes altos, cerrados por puertas que se abrían horizontalmente (al modo de nuestros contadores, bufetillos y vargueños del siglo XVII) y decorados con pinturas, pero sin talla alguna en la madera. Análogos son los que en Inglaterra introducen los normandos.

Entre las arcas aplicadas á otros usos, hay algunas que deben indicarse especialmente. Tales son: las destinadas á conservar los cuerpos de los santos en los templos, como objeto de veneración para los fieles; los relicarios, que contenían algún resto de estos mismos cuerpos, de sus trajes, etc. y por último las arquillas, cajitas y guarda-joyas de menor tamaño y muy vario destino.

En cuanto á la primera clase, consistían al principio en grandes cajas de maderas más ó ménos preciosas, fáciles de trasportar y que durante todo este tiempo guardaban aún la forma de los antigüos féretros, á que sustituían. Sucesivamente, fué introduciéndose la costumbre de revestirlas con



chapas delgadas de cobre ó plata sobredorada, ya por lujo, ya también para su mayor duración, por lo que debían desvencijarse con los contínuos trasiegos, procesiones y viajes hechos con gran solemnidad, pero por caminos que, generalmente, distaban harto de ofrecer las más elementales comodidades: uno de los capiteles de la cripta de la abadía de San Dionisio en Francia, que parecen ser del siglo X (1), da idea de modo de efectuar estos viajes. Para responder mejor á aquéllos fines, comienzan á sustituirse estas cajas chapeadas (*châsses*) por otras de metal macizo, más sóllidas y portátiles por sus menores dimensiones: y esta reforma se inicia precisamente en el siglo XII.

M. Viollet-le-Duc divide los relicarios en dos clases (que podríamos llamar locales y personales), según que se hallaban colocados en los templos y demás lugares sagrados, ó se llevaban como una prenda del vestuario, al modo de nuestros escapularios y medallas. Unos y otros proceden de la costumbre de despedazar los cuerpos, ropas y efectos de los santos, para aumentar la

(1) Viollet, 67.



reputación de los santuarios que poseían algunos de éstos objetos de veneración, y extender el beneficio de las curaciones milagrosas que á su contacto y aún simple posesión se solía atribuir. Esta desamortización piadosa no dejó de tener gravísimos inconvenientes para la pureza de la fé; naciendo de ella un tráfico y una industria de reliquias, en que tomaban gran parte los judíos, y que las prodigaba en la fabulosa cantidad que ha perpetuado la leyenda de las ochenta mil muelas de Santa Polonia. Mas para el arte, la necesidad de multiplicar los artefactos destinados á conservar dignamente tan preciados objetos, produjo un desarrollo importantísimo, que crecía en la misma proporción en que aumentaba el número de reliquias y disminuía el fervor y confianza que inspiraban. Así vemos que, andando el tiempo, las «colecciones anatómicas» de nuestras catedrales—para usar la frase de Mr. Ford—han dado lugar á verdaderos museos de gran valor arqueológico: sirvan de ejemplo el *Ochavo* de nuestra Iglesia Primada y la Cámara Santa de Oviedo.

La más antigua forma de estos relicarios era la de cajas y arquillas de marfil, metal



ó maderas preciosas, esculpidas, incrustadas, esmaltadas, pintadas, doradas, etc. Su estilo general era bizantino, áun antes de las Cruzadas, y su procedencia, de Constantinopla ó de Venecia, cuya industria se ocupaba con gran preferencia en fabricar dichos cofrecillos; luego, se les destinaba indistintamente á unas ú otras reliquias, y hasta á usos profanos de cualquier género, no existiendo, por lo común, relación alguna entre el continente y el contenido. Ya se comprende, sin embargo, que á más de estos relicarios de pacotilla—por decirlo así—había otros riquísimos, con signos religiosos, merced á los cuales no podían tener sino una aplicación de esta clase, y áun otros se hacían desde luégo de encargo para determinadas reliquias, llevando entónces figuras, emblemas ó inscripciones alusivas. Uno de los que siempre se citan entre los más célebres, es la llamada *Châsse de S. Ivet*, que se conserva en el Museo de Cluny y que podía servir para los restos de este santo como para cualquiera otra reliquia. Es de base rectangular, con la tapa en forma de tejado á cuatro vertientes, y toda ella está revestida de placas de marfil esculpido en puro estilo románico



del siglo XI, con más de treinta figuras en hornacinas separadas por columnas.

En España, el más antiguo ejemplar de este género es el arca de San Millán de la Cogulla, en la Rioja; y revelando ya dicho mueble las huellas de la escuela árabe, debemos comenzar por indicar las obras hispanomusulmanas, que constituyen los antecedentes de aquél y otros relicarios análogos.

Los estilos bizantino y persa ejercen desde los primeros tiempos de la dominación musulmana constante y poderoso influjo (1), ya por la importación directa de objetos orientales en España, ya por la venida á nuestro suelo de muchos artistas de aquellos países, sobre todo, desde la fundación del califato de Córdoba, cuya prosperidad y cultura atraían por entonces á la gente de ingenio. Los cofrecillos de esta procedencia suelen ser de madera, marfil ó metales esmaltados; su forma, prismática y áun cilíndrica; adornados con relieves, cuyos motivos de decoración son hojas, piñas, estrellas y flores, tratadas geométricamente, y hermosas inscripciones cúficas.

(1) Seguimos al Sr. Riaño en su *Spanish industrial arts*, 127, etc.



La tantas veces citada catedral de Bayeux y el Museo de Kensington poseen algunos ejemplares de este género y época; el señor Riaño publica por vez primera otro importantísimo, del año 1005, conservado en la catedral de Pamplona y que ofrece figuras de hombres y leones; también publica otros, pertenecientes, ya al Museo Arqueológico de Madrid, ya á la Academia de la Historia, ya á la catedral de Braga en Portugal, ya al Museo de Burgos (esta arquilla corresponde al siglo X), á la iglesia de Santo Domingo de Silos, á las catedrales de Perpiñan y Tortosa, y á diversas colecciones particulares. El empleo de figuras de hombres y animales en la decoración de alguno de estos objetos no es tan extraño á la letra del Corán, y sobre todo á las costumbres árabes, como se ha pretendido; y su conservación en las iglesias como trofeos de victorias sobre los sarracenos ú ofrendas adquiridas por medios más pacíficos, ha favorecido la perpetuidad del gusto arábigo en estos muebles, áun entre los artistas cristianos, de que dan ejemplo la interesantísima cruz de marfil llamada de D. Fernando (siglo XI), que existe en nuestro Museo Arqueológico, al cual vino

de San Isidoro de León (donde se conservan algunas arquillas de este tiempo), y el arca ya citada, de San Millán de la Cogulla, perteneciente á la misma época, de más de metro y medio de largo, construída de madera, adornada con chapas de plata, piedras y cristal, además de 22 magníficas placas de marfil.

De estos cofrecillos bizantinos, muchos venían esmaltados; la imitación de estos esmaltes crea la famosa industria de Limoges: siempre *ab Oriente lux*. En cuanto al influjo de sus formas es tal, que hasta el siglo XIII se conserva el carácter oriental en este género de muebles, como en el estilo de la orfebrería y los marfiles esculpidos.

A propósito de orfebrería, conviene advertir que, áun dentro del siglo XI, se comenzaron á introducir, al lado de los cofrecillos de madera, otras formas de relicarios correspondientes á aquel arte, cuya pompa fué en esta ocasión desarrollándose en extremo. Unas veces tenían figura de torre, como el famoso de Conques (tipo que, con el de templete, predominó luego en el período ojival); otras, de linterna, etc. Por último, comenzaron también á construirse



relicarios cuya forma respondia á la de los objetos en ellos contenidos; v. gr., bustos, para guardar un cráneo, tales como los de las catedrales de Viena, de Francia, de Avila ó de Toledo; brazos, manos, piés y otras partes del cuerpo, que indicoban los restos depositados en ellas.

Tienen afinidad con los relicarios los tabernáculos de estos tiempos, que son también portátiles y consisten, ora en torrecillas donde se guardaba la Eucaristío, ora en tiendecillas (á que alude el nombre) de telas preciosas, colgadas de una cruz ó un pescante y debajo de las cuales se ocultaba una caja de plata, oro, cobre esmaltado, etc., las más veces en figura de paloma, y destinada á aquel sagrado uso. En el Museo de Cluny y en otras colecciones se conservan algunos de estos tabernáculos, muy frecuentes en Francia durante la Edad Media, y que fueron sustituidos despues en casi todas partes por los templetes ó edículos fijos que hoy vemos en nuestros altares.

Así por su destino como par los materiates de que solían hacerse, debemos decir aquí algunas palabras sobre otra pieza importantísima del mobiliario eclesiástico, y áun en cierto modo del civil: los retablos



portátiles; tanto más, cuanto que nada tan frecuente como combinar un retablo con una serie de relicarios colocados en sus compartimientos ó enlazados de un modo todavía más estrecho con el retablo mismo; hasta el punto de que en muchas ocasiones sea difícil distinguir por su forma un retablo y uno de estos grandes relicarios. Tal acontece con el magnífico del siglo XIV que posee nuestra Academia de la Historia.

Sabido es que, en un principio, no había retablo en los altares; considérese, por ejemplo, que, en las catedrales, el trono del obispo se hallaba colocado en medio del ábside, donde se encontraba el coro, esto es, exactamente detrás del altar mayor (como queda dicho se conserva en Gerona); y que, si hubiese tenido este encima un retablo, se habría hecho imposible, no solo que el prelado presenciase los oficios divinos, sino la celebración de muchas ceremonias preceptuadas en la liturgia de aquel tiempo. Posteriormente, quizá hacia el siglo X, se introdujo el uso de colocar sobre el altar, en ciertas solemnidades, un retablo portátil; tal vez coincidiría con este uso el de colocar la silla del obispo al lado del Evangelio. Dichos retablos portátiles consistían



muchas veces en grandes planchas, análogas á los frontales de los altares, aunqne bastante más altas, sobre todo en los siglos siguientes. De estas planchas, quizá la más célebre es el famoso y riquísimo retablo de San Marcos de Venecia (construido en el siglo X, aunque arreglado en su forma actual en el siglo XIV), llamado la *Pala d'oro*, y que es una placa de este metal y de plata sobredorada, de 3,70 metros de largo por 2,30 de alto, llena de figuras repujadas y cinceladas, esmaltes y piedras preciosas. También debe citarse el retablo de la catedral de Basilea, asimismo de oro y conservado hoy en el Museo de Cluny. Los demás son más modernos.

Indicaré que dentro del período románico hemos tenido quizá retablos análogos á estos, aunque modestísimos, en España, al menos en Cataluña, donde tanto influjo ejerció el arte italiano. En el Museo de Vich se conservan una especie de frontales de madera pintados, que parecen no haber sido frontales, sino retablos de este tipo; en alguna iglesia emplean otro para frontal. Son interesantísimos y acaso forman los antecedentes del magnífico retablo de plata, oro y pedrería también, análogo á los



extranjeros citados, aunque del siglo XIV, que todavía se admira en la catedral de Gerona (1).

Hemos dicho que á veces los retablos son en cierto modo objetos de mobiliario civil. En efecto, aunque el nombre de retablo no se aplica sino á las obras de pintura, escultura, platería, etc., que se colocan encima de los altares, con tal de que tengan la forma de una decoración más ó menos plana (de donde precisamente proviene aquel nombre), también en las casas particulares había ciertos muebles semejantes, aunque sin altar á que correspondiesen: tales eran los dípticos y trípticos colgados en las paredes, y que parecen haber sido los primeros cuadros de que hay noticia en la Edad Media (1). Probablemente, la costumbre iniciada en el siglo XII debió nacer de un sentimiento de devoción; y así se comprende cómo los asuntos de estos primeros cuadros de caballete, que diríamos hoy, son siempre religiosos,

---

(1) Algunos de estos frontales han sido publicados en el *Album de la Sección arqueológica* de la Exposición de Barcelona de 1888.

(2) Viollet-le-Duc, *Mob.*, art. *Image.*



LA TAPICERÍA EN FRANCIA




FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

LA TAPICERÍA EN FRANCIA

I

El arte de la tapicería, bajo cuya denominación tan heterogéneas clases de obras se confunden aún (bordados, tejidos ricos, etc.), es, como tantas otras artes, de procedencia oriental. De el Oriente se propagó á todas partes. En Francia, desde el siglo V, se cree había ya dos fábricas de tapices historiados, esto es, decorados con figuras y grandes asuntos; pero todavia en el X, la abadía de Saumur, uno de los más importantes centros de esta industria, se limitaba casi á copiar, ó imitar al menos, modelos orientales, dominando en sus composiciones elefantes, leones, pá-



jaros y otros animales.—Sin embargo, hay dudas sobre si, tanto esta abadía como la fábrica que existia en Poitiers á principios del siglo XI, y algunas otras, lo eran más bien de telas, que de verdaderos tapices.

Las primeras noticias claras y terminantes de manufacturas de este arte, entre nuestros vecinos, pertenecen al siglo XIII; y en ellas aparece confirmado y continuado el influjo oriental, al hablar de la distinción entre los tapices llamados «sarracenos» (*sarrazinois*), hechos en Francia, pero según el estilo de Levante, y los propiamente franceses (*nostrez*), menos ricos, exclusivamente tejidos con lana y destinados al uso de toda clase de personas; al contrario de lo que acontecia con los primeros, reservados á las iglesias, al rey y á los grandes señores. Algunos han creido que no estaba aquí la diferencia entre ambas clases, sino en que los paños sarracenos eran aterciopelados, de dibujo geométrico y sin figuras; pero no es cierto. F. Michel cita un tapiz *sarrazinois* entretejido de oro, vendido en 1389 por un tapicero de Arras y cuyo asunto era la historia de Carlomagno.

Acabamos de citar la más famosa localidad en la fabricación que nos ocupa;



Arras. Aunque á fines del siglo XIII contaba ya Paris veinticuatro tapicerías, no fué allí donde por entonces floreció este arte, sino en aquella ilustre ciudad flamenca, cuyo renombre era tal, que casi se confundia con el de los tapices mismos. Así, en Italia, se llamaba á estos *arrazzi*; y entre nosotros, «paños *de Ras*» significa muchas veces cualesquiera obras de esta clase, no solo las producidas en la célebre ciudad, cuyos maravillosos productos se extienden por doquiera, sobre todo, durante los siglos XIV y XV. En la hermosa colección del Palacio Real de Madrid, pueden admirarse muchos de estos paños, como también en algunas de nuestras catedrales: v. gr. las de Burgos y Zamora. Especialísima mención merecen los llamados de *Vicios y virtudes*, pertenecientes á aquel y alguna de cuyas composiciones se debe á Rogelio Van der Weyden.

No se conserva, sin embargo, á lo que parece, tapiz alguno anterior al siglo XV: los de Bayeux y Gerona (1), correspondien-

(1) En el Museo de Kensington he visto una reproducción (no recuerdo por qué procedimiento) del de Bayeux. El de Gerona ha sido publicado por el Sr. Riaño en sus *Artes industriales españolas* (inglés), pág. 226.



tes al XI, no son tapices, sino bordados.
El aspecto de estos paños de Arras concuerda perfectamente con el de las vidrieras de las iglesias y las miniaturas de los códices, más bien que con las pinturas murales, cuya perspectiva y composición se hallaban ya tan adelantadas como cabe juzgar por los frescos de Signorelli, Perugino ó el Campo Santo de Pisa. Por el contrario, estos tapices, y áun en general el arte flamenco, guardan un carácter más tradicional y arcáico, lo cual se nota en ellos mayormente, tal vez, por la circunstancia de ser distintos el autor de la composición y el artífice que la ejecuta, circunstancia que contribuye á dificultar la adopción de un nuevo estilo. Además, el apogeo de la tapicería debe colocarse hacia fines del siglo xv, más bien que cuando pretende imitar la pintura moderna. Los famosos *arrazzi* tejidos en Bruselas por los cartones (1) de Rafael, conservados en el Vaticano y cuyas reproducciones pueden verse en Palacio, distan sin embargo mucho, con ser admirables, de lo que podríamos llamar

(1) Estos cartones se conservan hoy también en Kensington.



el ideal de la tapicería, como distan todavía más todos aquellos tapices en que se ha querido copiar cuadros del mismo y de otros artistas, cuyas obras no han sido hechas con el intento de que les sirviesen de modelo, ni teniendo en cuenta, por tanto, las condiciones peculiares de la tapicería, siempre inferior á la pintura, cuando sale de su círculo y se empeña en competir con ella.

Aventurada parece la aserción relativa á la superioridad de los tapices flamencos del siglo XV y principios del XVI respecto de los posteriores, tratándose de composiciones cuya perspectiva es tan defectuosa y cuyo modo de distribuir las figuras, sin sujeción á una acción central, ofrece cierta anarquía y como sequedad geométrica. Pero, de una parte, esos tapices conservan con mayor fidelidad su carácter de tales, principalmente decorativo y suntuario, esto es, son *tapices*, no *cuadros tejidos* independientes; y además, nada, como no sea la contemplación de tan admirables obras, puede dar idea de la riqueza y armonía que ofrecen. Esta armonía proviene de la franqueza de los colores empleados (de ellos suele excluirse el negro), en cada uno de los cuales se distinguen tres ó cuatro tonos ó grados



de intensidad, á más del blanco con que se aclaran á veces. Así, por ejemplo, en los rostros, un rosa vivo perfila la nariz, la boca, los ojos; otro, más vivo aún, colora las mejillas; y otro más pálido indica las luces. Las sombras están señaladas por un color pardo claro; los puntos más brillantes del verde, por toques amarillos; los más oscuros, por un azul intenso, y el oro se entremezcla frecuentemente, sobre todo en los rojos.

Estos tapices, que á diferencia de las alfombras (*tapis de pied*) aterciopeladas á la oriental, son rasos, se dividen en dos clases, según el procedimiento de su fabricación: tapices de «alto lizo» (*haute lice, haute lisse*) y de «bajo lizo» (*bas lice, basse lisse*). Los primeros son más costosos y difíciles que los segundos. Con efecto, en estos, el telar se halla colocado horizontalmente como el de un tejedor cualquiera; los hilos que forman la urdimbre, sujetos á los dos cilindros que constituyen las cabezas del bastidor, ocultan el modelo, puesto debajo de ellos, y el obrero va tejiendo encima y por el revés (que es como siempre se teje), una especie de calco de aquel, invertido, al modo de la imagen que da un

espejo. Por el contrario, el telar de alto lizo es vertical, y el artífice, situado enfrente de él, tiene á su derecha el modelo; necesitando mayor habilidad para esta copia libre que para la del otro procedimiento: además, es mucho más lento, por tener que separar el obrero los hilos con una mano mientras teje con la otra, lo cual no acontece en el bajo lizo, donde dicha separación se verifica por medio de pedales. Finalmente, la mayor ó menor finura de la lana, la de la trama y lo apretado de esta, deciden la calidad de la obra. Las alfombras representan el grado inferior en esta jerarquía y los tapices rasos, de grano fino, donde á la lana se mezclan á veces la seda y el oro, el superior. Ambas clases de tapices; de alto y bajo lizo, se fabricaban en Arras, y en general en toda Flandes.

La ruina de Arras y del puro estilo flamenco de sus obras coincidió con la de la casa de Borgoña. Al irse formando las nuevas nacionalidades, el estilo italiano las coronaba con los esplendores del Renacimiento; y cuando la preponderancia de la Casa de Austria volvió á estimular la tapicería en los Paises Bajos, no fué ya Arras, sino Bruselas (heredera tambien de Brujas en



la pintura), el principal centro de esta industria artística; ni los modelos de la antigua escuela los que sirvieron á sus composiciones, sino otros, diseñados por los pintores italianos y sus discípulos flamencos. Cincuenta años bastaron para esta trasformación.

———



II

¿Qué aconteció entonces en Francia?

Arrastrada en la corriente de las nuevas formas artísticas, como en la de las nuevas ideas políticas y sociales, la tapicería d0l Renacimiento tenia que hallar, por necesidad, su foco principal de acción cerca de la corte.

En la Edad Media, la industria habia tenido cierto carácter público, pero independiente: los gremios habian sido instituciones sociales, sustantivas, con vida propia y robusta. Ahora, la industria y el arte, como todo, irán perdiendo esa vida propia, y se convertirán, á medias ó por entero, en dependencias del Estado, que las redimirá



de la servidumbre gremial para despertar las energías individuales: estas traerán luego (todavía la aguarda nuestro siglo) una organización corporativa más completa y libre.

El primer ensayo para establecer por el Estado una fábrica de tapices en la nación vecina, corresponde á Francisco I. Era esta empresa cosa natural en tiempos en que las nuevas monarquías centralizadas propenden, no solo á extender su tutela sobre todos los órdenes sociales, de acuerdo con la tendencia y necesidad de la época, sino á considerarse como las supremas dispensadoras y fuente casi única de todo bien: iniciando esa función de providencia gubernamental y administrativa, que Luis XIV, la Convencion y el Imperio habrán de llevar á su apogeo, y cuya tradición tanto cuesta desarraigar aún, á pesar de las constituciones y libertades de la vida política moderna. Además, era difícil decorar con tapices *dans le vieux style* los nuevos palacios construidos en el gusto del Renacimiento italiano; y necesario por tanto contar con artistas y obreros educados «á la moderna» y capaces de ejecutar obras adecuadas á las formas que comenzaban



doquiera á prevalecer. Los literatos y artistas de la corte creyeron, sin duda, que esta modificación del estilo no entraria, ó entraría tarde, en la tapicería, si el rey no ponia mano en ella: y de esta creencia nació en 1543 la manufactura real de Fontainebleau. Por su parte, Enrique II fundó otra nueva fábrica en el hospital de la Trinidad, donde se tejió en tiempo de Catalina de Médicis la célebre tapicería con la historia de Mausolo y Artemisa, cuyos 39 diseños ó cartones, obra de Lérambert, pueden verse aún en la Biblioteca Nacional de Paris y entre los dibujos del Louvre.

Tours alcanzó también su parte de favor en los reinados siguientes, y algunas de sus producciones, conservadas en el museo de Cluny, dan testimonio de la habilidad á que llegaron sus artífices. Pero Enrique IV, trayendo obreros italianos y flamencos, principalmente para los trabajos con oro y seda; estableciéndolos, primero, en casa de los expulsados jesuitas, y después, en las mismas galerías del Louvre; otorgándoles ciertos privilegios; fundando en la Savonnerie otra manufactura de tapices «al estilo turco» (esto es, ora alfombras aterciopeladas y de dibujo puramente ornamental



y geométrico, ora también con figuras, pero al gusto oriental, de que los flamencos se habian separado con su estilo original y propio); subvencionando y favoreciendo la fábrica particular organizada en París mismo por Comans, y prohibiendo, en fin, hasta la introducción en Francia de tapices extranjeros, dió otro paso, ó mejor, muchos pasos más, en el errado camino que los Valois iniciaron; no sin hallar porfiada resistencia por parte de Sully, que se vengaba á su modo de esta contrariedad, retrasando bastante el pago de las cuentas.

Después de mil vicisitudes y reinando Luis XIII, la fábrica real de tapices flamencos se estableció definitivamente en su local actual, en la casa dos siglos antes fundada por la familia de los Gobelin, de gran fama como tintoreros (debida, según la leyenda, sea á las aguas de que se servían, sea á otros expedientes menos limpios) y que conservaron su industria particular al lado de la oficial reciente. Con esta manufactura de los Gobelinos (empleando el nombre españolizado), ya eran cuatro nada menos las que la corona, en todo ó en gran parte, sostenía en la capital por este tiempo.



Luis XIV, como era lógico, dada su representación histórica, concentró, en tiempo de Colbert, todas esas fábricas, con otras industrias suntuarias, creando la célebre *Manufactura real de los muebles de la corona* (de vida tan efímera como todas las tentativas de esta clase). A todas dió hospitalidad en los Gobelinos, cuya casa adquirió con otras inmediatas, en un precio equivalente á unos dos millones y medio de reales de nuestra moneda actual; colocándolo todo, pòr último, bajo la inmediata dirección del pintor Lebrun, de quien posee el Louvre 1.400 dibujos hechos para el nuevo establecimiento. Este comprendía también una escuela, donde 60 aprendices se educaban en distintos talleres, autorizándolos, terminado que fuera su aprendizaje y tiempo de servicio (diez años en todo), para establecerse por su cuenta en cualquier parte del reino, con grandes franquicias. Las obras se ejecutaban por contrata, no por administración, y con arreglo á una tarifa variable según su mérito y dificultades.

No contentó esta reforma á todo el mundo, y fué menester erigir también en fábrica real la de Beauvais, cuyos tapices de bajo lizo, y por tanto de un precio más econó-



mico, llegaron á la perfección de los Gobelinos, merced á los numerosos pedidos de la corte. Esta última circunstancia es tan importante, cuanto que por haber faltado á Aubusson, no obstante su rango de manufactura régia también, impidió la mejora de los productos de esta fábrica, reducida, como la de Felletin, á la clientela de las iglesias y vecinos de las comarcas próximas.

Lebrun, además de pintar los techos del palacio, dibujaba ó dirigía el dibujo de los tapices, como de la decoración mural, puertas, cortinajes y *portières,* muebles, mosáicos, bronces y orfebrería, que los artistas nacionales y extranjeros de la manufactura luego ejecutaban. Esta fué la edad de oro de los Gobelinos. Durante los veintitres años que duró la dirección de Lebrun, fabricaron, empleando 250 obreros, 19 grandes tapices de alto lizo y 34 de bajo lizo. Sus principales asuntos fueron, ya inventados por Corneille ó Lebrun, Lérambert ó Van der Meulen, Poussin ó Mignard, ya tomados de cuadros de Rafael, ó de sus *Estancias*. La mayor parte de estos tapices están realzados con oro; oscilan entre las dos tendencias, decorativa y pictórica,



pero dominando por lo común esta última.

A fin de obtener la mayor perfección posible, muchas veces los cartones ó patrones eran obra de varios artistas, respectivamente encargados, según su especialidad, de pintar el paisaje, los adornos, las flores, los animales, las figuras principales, las pequeñas, etc.

A Lebrun sucedió el no menos famoso Mignard, que, á pesar de que se dice no llegó siquiera á visitar la manufactura, durante los nueve años que permaneció al frente de ella, fundó en su seno una escuela de dibujo; y en su tiempo, bajo el influjo de Mad. de Maintenon, que hacía cubrir las «desnudeces» de los cartones, como habia hecho disimular las de las estatuas de Marly, la decadencia de la fábrica es rápida por falta de encargos y de gusto, continuando, con algunas alternativas, bajo la dirección de sus sucesores Cotte, Oudry y Boucher.

Además, en la tapicería se venía por entonces operando una trasformación desastrosa. A medida que la pintura, perdiendo su independencia, su severidad, y casi podria decirse su dignidad, se conver-



tia más y más en mera decoración, hasta concluir en las composiciones afectadas, afeminadas, nacaradas y neutras del último artista citado, el gusto reclamaba, al contrario, que la tapicería abandonase ya por completo su carácter, renunciase á su libertad de interpretar los patrones con sus tonos francos y enteros y se redujese á una copia servil, esforzándose por convertirse en «pintura tejida«, según la expresión del tiempo. La resistencia de los inteligentes obreros, en quienes no se había borrado aún toda huella de la sana tradición flamenca, era impotente para luchar contra los pintores y contra la torpe pretensión de una sociedad tan decaida en el arte estético como en todas las cosas. De la obediencia á la moda, resultaban obras frias, cuadros peores que los originales—cuyos colores pardos eran dificilísimos de imitar—y que además se decoloraban tan rápidamente, que á los seis años, algunos estaban ya casi por completo borrados y perdidos. Los esfuerzos de Neilson y de otros hábiles empleados de la manufactura, por dar mayor persistencia á los tintes, mejorar los telares de bajo lizo, á fin de aumentar la importancia de este procedi-



miento, restablecer el antiguo seminario de aprendices y satisfacer las justas exigencias de los obreros en punto á su remuneración, lograron cuanto se podia lograr, menos dar vida á un arte que vacilaba y tanteaba hácia todos lados, sin volver á hallar su verdadero camino.

No hay para qué decir cuál seria la suerte de las fábricas reales de tapices durante la Revolución. Revisión escrupulosa de los modelos, á fin de retirar y áun suspender la ejecución de aquellos que, por su asunto ó por ciertos pormenores (blasones, cifras, flores de lis y hasta las coronas de los personajes mitológicos), podian conservar «las huellas de ideas anti-republicanas», ó «consagrar errores y supersticiones;» elección de otros cuadros, desgraciadamente para el arte, tan insignificantes como los antiguos; supresión del estudio del modelo vivo en la escuela de dibujo; prohibición de representar la figura humana en muebles ni alfombras, «para que no se la pisotease en tiempos de un gobierno que acababa de recordar su dignidad al hombre»..... nada faltó de lo que es costumbre en esta clase de movimientos: ni siquiera la quema de algunos tapices, llevada á cabo al pié del



árbol de «la libertad» el 30 de Noviembre de 1793.

Poco á poco, calmada la primera efervescencia, se introdujeron algunas reformas útiles; pero el pésimo prurito de la copia servil de cualesquiera cuadros, en vez de modelos hechos *ad hoc*, lejos de corregirse bajo el influjo de los pintores populares, Vincent, David y sus discípulos Gérard, Gros, Girodet, etc., siguió en aumento, á pesar de la resistencia de los artífices; ó, al ménos, se sostuvo con tantos otros vicios del antiguo régimen. El imperio exageró todavia esa exigencia; la Restauración fundó en los Gobelinos una escuela de tapices y alfombras y un curso de química aplicada á la tintorería, desde 1824, confiado al ilustre Chevreul, cuya gloriosa longevidad celebraba há poco (1882) la ciencia francesa; refundió la fábrica de la Savonnerie en la de los Gobelinos, trasladando los telares de bajo lizo de esta última á Beauvais... y sustituyó por la inicial de Luis XVIII la *N* de los tapices y *portières* del primer imperio! La monarquía de Orléans, la segunda república y el gobierno de Napoleón III separaron, unieron, reorganizaron estas diversas manufacturas.



Ora se copia á Rafael, Guido, Corregio, Tiziano, Felipe de Champaña, Rubens y su escuela; ora á Lesueur, Le Brun ó Boulogne; ora á Doyen, Lemonnier, Vernet, Rançon, Callet, Alaux y Winterhalter; introdúcense progresos de mayor ó menor importancia bajo el punto de vista técnico; auméntase la fabricación... Pero, hasta el momento presente, nada hay que reemplace al sentimiento acertado de los buenos tiempos, ni indique el comienzo de una regeneración, por extremo difícil.

Actualmente, las fábricas de los Gobelinos y de Beauvais continúan dependiendo del Estado y forman, con la de porcelana de Sèvres, las tres únicas manufacturas artísticas nacionales. La primera está dirigida por M. Darcel, y la segunda por M. Diéterlé.

———



LAS CUSTODIAS

DE NUESTRAS IGLESIAS

LAS CUSTODIAS
DE NUESTRAS IGLESIAS

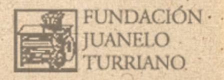
España es uno de los pueblos donde menos se ha hecho por recoger, ni conservar al menos, las obras de platería y joyería, que tanta importancia tienen sin embargo para la historia de la civilización.

Aun descontando la vergüenza de lo sucedido con las coronas de Guarrazár, y sin la pretensión de comparar las humildes colecciones de alhajas y objetos preciosos de nuestros museos con las de otros más afortunados, bastará notar que no conozco ninguno de aquellos que pueda siquiera presentar una colección de las joyas españolas contemporáneas, que usan nuestras clases populares. Para estudiarlas reunidas, y re-



coger los muchos datos que de este estudio deben sacarse, hay que hacer, nada menos, que un viaje á Londres, cuyo Museo de Kensington las ha adquirido y tiene expuestas (el año 1884, en la sucursal del barrio de Bethnal Green): como las tiene de nuestra cerámica ordinaria actual, algunos de cuyos tipos, quince años después de formada dicha colección, es ya casi imposible encontrar en España. Ya se comprende la causa: nuestro atraso y la ignorancia de la mayor parte de las personas dedicadas á la arqueología y que tienen á su cargo los museos; no, como suele decirse (cómo da excusa) nuestra falta de medios. Y ¡á qué recordar más hondos contratiempos aún: v. g., nuestros más opulentos magnates y prelados, vendiendo cálices, tapices, viriles, etc. etc.!

Y sin embargo ¡cuánto queda todavía! Los tesoros de las catedrales de Oviedo, Sevilla y Toledo (para no mencionar sino las de más importancia en este respecto), expoliadas y saqueadas por propios y extraños como están, no tienen quizá hoy todavía rivales en los de ninguna otra nación. Para su estudio no hace falta en verdad que el Estado «se incaute» de ellos, sino que los



mismos cabildos los cataloguen y expongan con mayor holgura y mejores condiciones, sin perjuicio por esto de los fines religiosos, confiándolos siempre á persona perita, que podria ser, bien un capitular, bien otro empleado dependiente de la corporación y nombrado por ella. Si para el efecto hace falta que el Estado los auxilie con medios pecuniarios, y quizá hasta con una guardia en ocasiones, hágalo sin demora, pero á esto debe limitarse su intervención. Y basta.

No todas nuestras catedrales poseen tesoros tan ricos y abundantes como las mencionadas; pero casi todas, y áun muchas iglesias de menor importancia, conservan una *Custodia* de mérito arqueológico. Sabido es que este nombre designa una alhaja casi peculiar á nuestro país (1): el templete destinado á albergar el viril ú ostensorio, donde se expone la Sagrada Forma, especialmente, para llevarla en procesión en la fiesta del Corpus. Estos templetes, ó más

(1) En Italia las hay, pero de forma de viril: por ejemplo, la de la catedral de Padua, que en aquella nación se tiene por la mejor.



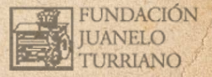
bien séries de templetes sobrepuestos en figura de pirámide escalonada, son, ya de oro, ya de plata al natural, ó sobredorada, y están adornados con nielos, esmaltes y áun pedrería; su estilo es el último gótico, el del Renacimiento, ó el plateresco, combinación de entrambos y que de estas y otras alhajas pasó tal vez á la arquitectura monumental, dando nombre á sus obras de este tipo.

Su origen, por tanto (al menos, no se conserva resto ni mención de anterior fecha) data del siglo XV, perteneciendo á esta época los más importantes ejemplares que han logrado sobrevivir á las guerras, revoluciones, desórdenes, hurtos y rapiñas. A veces, se ha añadido á las custodias, ya unas andas de plata también, y hasta un baldaquino completo, como en Palencia, ya un carro de madera dorada y plateada, á fin de llevarla en procesión; pero estas adiciones, algunas de ellas tan ricas como las de Cádiz ó Zamora, son por lo común muy posteriores, churriguerescas casi siempre y de escaso interés artístico. Contemporáneas de las andas, ó áun más modernas, suelen ser las campanillas con que, siguiendo el perverso gusto que puso estos adminículos de moda,



se ha estropeado frecuentemente los más hermosos ejemplares de este género. No dejaria por cierto de tener utilidad el estudio de esta moda.

——




FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

I

CUSTODIAS GÓTICAS

Las custodias góticas y las platerescas pueden bien comprenderse en un solo grupo, atendiendo á que en unas y otras preponderan las formas ojivales, hasta el punto de que á veces el primer aspecto es idéntico en ambos tipos y solo una observación más atenta revela que, por ejemplo, los que nos parecían pináculos, son flameros, y que los motivos de las cresterías, doseletes y portadas, combinados al modo ojival, están sin embargo, tomados del gusto clásico. Las estatuillas que las decoran corresponden generalmente en su tipo al estilo flamenco, característico del último periodo de la escultura gótica entre nosotros, y representado por Gil de Siloe y Enrique Egas; ya

veremos después cómo las custodias de la región oriental son excepción de esta regla.

En este grupo, las más importantes que se conservan son las de Toledo, Córdoba, Sahagún, Cádiz, Salamanca, Zamora, Toro, Barcelona, Gerona, Vich, Palma de Mallorca y otras de Cataluña y Valencia. (1).

La de Toledo es, entre las góticas, la más importante, salvo quizá la de Córdoba; aunque esta parece también mas fina por ser de plata al natural, mientras que aquella está

(1) Casi todas las custodias enumeradas en estos artículos he tenido la fortuna de verlas en mis excursiones con los alumnos de la *Institución libre de enseñanza.* Las personas que quieran tener idea de ellas, pueden acudir, además de Cean Bermudez, del libro del Sr. Riaño sobre las *Artes industriales españolas* (inglés), 1879, y á la *Notice des principaux orfévres espagnols,* del barón Davilliers (1879), á las fotografías, desgraciadamente sin escala, que ha publicado el Sr. Laurent de las de Palencia, Sevilla, Cádiz, Sahagún, Zaragoza, Jaen, Avila y Córdoba. De algunas de las demás se han hecho también, pero en menor tamaño, en las respectivas localidades.



sobredorada. No lo estuvo primitivamente, sino desde 1595, en que Valdivieso y Merino la doraron por encargo del arzobispo Quiroga (en concurso con dos proyectos de otros dos extranjeros, Copin y Juan de Borgoña), dejando solo en blanco algunas partes, incluso el plinto, que añadieron entonces. Mandó hacer la obra el cardenal Cisneros, eligiendo el diseño de Enrique de Arfe, el famoso platero alemán, venido á España á fines del siglo XV y fundador de la gloriosa dinastía de los Arfes, connaturalizada luego en León. Trabajó aquel desde 1517 á 1525, auxiliándolo Lainez para las piezas de oro y pedrería: v. g. el viril, que—como en tantas otras partes—se dice hecho con «el primer oro que vino de América» y la hermosa cruz del remate (1). Es de estilo gótico conopial, de planta exagonal, casi 3^{m} de altura y tres cuerpos, sobre un zócalo, enriquecido con relieves. El primero de estos cuerpos guarda el viril; el segundo, la imágen del Salvador resucitado; y tal es la de-

(1) Riaño, *ob. cit.* p. 26 etc. Es de lamentar que la casa Laurent no haya publicado esta custodia; pero sí el fotógrafo de Toledo, Sr. Alguacil.



licadeza de sus 260 estátuas, de sus arcos, cresterías, pilares, contrafuertes y pináculos, que parece imposible compongan un peso total de 192 kilógramos, 178 de plata y de oro el resto.

La custodia de Córdoba, del mismo autor, es algo más antigua (de 1513), de plata en blanco, según antes va dicho, y completamente análoga en su disposición y estilo. Las principales diferencias están en el segundo cuerpo, cuya estátua central (de gusto barroco) representa la Asunción de la Virgen en lugar del Salvador, que á su vez corona aquí la obra entera, en vez de la cruz que remata la de Toledo. El influjo del Renacimiento se advierte en algunos motivos y estatuillas; aunque las más de estas corresponden todavía al último gótico, que entre nosotros tiene generalmente, conforme se ha indicado, carácter flamenco. El riquísimo zócalo y pedestal sobre que descansa es admirable.

La de León, que desgraciadamente no existe, fué la primera, según parece, que hizo Enrique de Arfe, pues consta que en 1506 trabajaba ya en ella (1).

(1) Cean, *Diccionario*, t.



Del mismo platero es tambien la del antiguo monasterio de San Benito de Sahagún, conservada todavía en dicha ciudad. Se le atribuye, tal vez sin razón, la de Zamora. Al propio estilo corresponden otras dos.—Es la primera, la de Cádiz, que lleva el nombre de *Cogollo* y se coloca en lugar del viril de costumbre, dentro de otra custodia greco-romana de aquella catedral: algún arqueólogo la ha tomado, á despecho de sus formas y por más inverosímil que parezca, nada menos que por contemporánea y donación del Rey Sábio.—La segunda es la de Salamanca, más pequeña que las anteriores; con ser estas asímismo de mucho menor tamaño que las de Córdoba y Toledo. De las cuatro, la más auténtica, la de Sahagún, no es quizá la más importante (1). Pertenece al mismo tipo que la de Córdoba, está en blanco también como ella y es de tres cuerpos; pero en planta cuadrada. Su estructura, mucho menos graciosa y proporcionada, y su poca esbeltez y altura en relación con el ancho del basa-

(1) Fué hecha para el famoso monasterio de Benedictinos, del cual la adquirió el Ayuntamiento en la cantidad de 2.500 pesetas.



mento, la hacen muy inferior á aquella; no su mayor sencillez y menores dimensiones. Sin embargo, la faja de la base, compuesta con follaje y figuras ya casi enteramente dentro del Renacimiento, está perfectamente tratada, y las estátuas en corto número que, por el contrario, conservan todavía cierto purismo gótico, son excelentes, sobre todo la del Salvador, que corona la custodia. En el segundo cuerpo, se ostenta una de la Virgen en el mismo estilo.

Por cierto que, á pesar del inequívoco testimonio que de su legítimo autor, ó al menos de su época y gusto, da la obra misma y de la noticia concorde de Cean (1), en en el zócalo de esta pieza se ha grabado, en la fecha que indica su segunda parte, la inscripción siguiente: *Joannes de Arphe fecit An.* 1441. *A. S. Facundi, R. D. Pedro de Medina.—Josephus Serrano refecit*

(1) *Diccion.* I, p. 58: «No ceden en delicadeza y mérito... las otras custodias que trabajó (Enrique Arfe) para las catedrales de León y Córdoga y para el monasterio de los benedictinos de Sahagun. La de Sahagun, aunque más peque3a, está muy guarnecida de adornos y torrecillas.



Ann. de 1772. *Antistite R. D. F. Anselmo Albarez de Mendieta.*

Pero, ni esta custodia podía ser de Juan de Arfe, precisamente uno de los más eficaces agentes de la introducción del clasicismo en España, ni este artista ejecutó la obra en 1441, tiempo en el cual no había nacidos (1). La inscripción es pues á todas luces inexacta; probablemente, la inmensa fama de Juan de Arfe había oscurecido la de su abuelo en la época en que se grabó.

Aunque mucho mayor que ésta, queda por bajo de ella la de Zamora, en blanco tambien, salvo algunos relieves y estatuillas doradas; sus proporciones, muy poco graciosas, nada ganaron con el cuerpo inferior barroco que posteriormente le fué añadido y cuyo gusto es análogo al altar de plata repujada, de 1598, sobre que se la expone en las solemnidades.

(1) Nació en León en 1535; y murió, no se sabe si en Madrid ó en Segovia, entrado ya el siglo XVII, según Cean. A ser exacta la referencia de este, la custodia, si es obra de Enrique, tampoco puede ser de 1441, como asegura la inscripción, pues aquel debió nacer en Alemania entre 1470 y 1480.



No es menos barroco, sino de peor estilo aún, el pedestal agregado al *Cogollo* de Cádiz.—Esta custodia, en cambio, presenta las más bellas formas. Tiene dos cuerpos; está dorada y la corona una cruz de amatistas, de fecha posterior; las estatuillas ofrecen menos carácter que las de Sahagún, indudablemente superiores.

La de Salamanca, casi toda sobredorada, es de planta octogonal, de un metro de altura, distribuído en cuatro cuerpos, y una de las que presentan menos fundidos entre sí los dos estilos, gótico y clásico, hasta el punto de que, á primera vista, el cuerpo inferior, perteneciente al último, con sus columnas balaustradas y su coronamiento de bichas y medallones, podría parecer casi una adición posterior á los otros tres.

En éstos, dominan por el contrario las formas ojivales flamencas, visibles sobre todo en las ocho estatuillas adosadas al primero de los tres, bajo sus doseletes. En el templete inferior, cuya altura (más de 0,m 60) excede á la de los otros tres sumada, se coloca la Sagrada Forma; y la obra toda lleva por coronamiento el jarron de azucenas, emblema usual de nuestras cate-



drales, pero que en ninguna de las otras custodias aparece (1).

La Colegiata de Toro, que tan profundo interés encierra para la historia de nuestra pintura, así como de uno de los más importantes ciclos de nuestra arquitectura—el formado alrededor de la catedral vieja de Salamanca,—nos ofrece tambien su excelente custodia, obra de Juan Gayo, en 1538, y que es un ejemplar de los más característicos para estudiar la transición del estilo gótico al del Renacimiento; también tiene sus andas churriguerescas de plata repujada. Está en blanco.

(1) Aunque he visto esta custodia varias veces, no tenía notas de ella, ni se hallan en Ceán, ni áun en la reciente *Guia* del Sr. Araujo; habiéndome servido para completar mis recuerdos de las notas que han tenido la bondad de facilitarme el erudito cronista de Salamanca D. Manuel Villar y Macías y el Sr. sacristán mayor de aquella catedral, y que publico casi literalmente.



II.

CUSTODIAS GÓTICAS DE LEVANTE

Ya se dijo en el artículo anterior que nuestras custodias de la región de Levante constituían una excepción en lo relativo al carácter de su estructura y ornato. Ahora, antes de dar alguna sumarísima noticia de las principales, puede añadirse que, no sólo en aquel sentido, sino en otros que indicaré, forman un grupo perfectamente distinto de las del resto de España, merced á ciertos caractéres comunes. Las que parecen más interesantes son cuatro, de estilo plateresco y doradas todas ellas, á saber: las de Barcelona, Gerona, Vich y Palma de Mallorca. Sería de desear poder comparar con ellas las del reino de Valencia, de que solo puedo citar alguna.

Las dos primeras, únicas que he tenido ocasión de ver, son las más importantes, á juzgar por las fotografías y referencias de las otras.—La más fina de todas es la de Barcelona. Forma un templete gótico de dos cuerpos y una aguja, que remata en



una cruz, todo ello de oro; y un pedestal de plata dorada y gusto algo inferior, y en figura de columna, como el tallo de los viriles ordinarios. Ofrece la particularidad de estar cerrada por todos lados, abriéndose solo por delante con una puerta de trampilla, para mostrar el Sacramento. Su decoración es muy fina y puramente ornamental, es decir, sin una estátua, pues cuatro querubines que tiene, con cabezas esmaltadas y las alas de diamantes, pertenecen al estilo del XVII. La adornan multitud de joyas antiguas y modernas; algunas de las primeras parecen florentinas (aunque tal vez sean catalanas), y entre ellas el famoso collar del Toisón de Carlos V, al cual falta la insignia y que tambien pertenece al tipo del Renacimiento italiano; sus esmaltes son blancos y rojos traslúcidos. Por último, se halla colocada sobre el magnífico trono gótico del XV, de plata dorada, llamado del Rey D. Martín (1), cuyos brazos

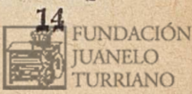
(1) El Sr. D. Vicente de La Fuente dice que esta silla fué regalo de los Concesleses á D. Juan II, que no la quiso usar.—*La procesion del Corpus* en *La Ilustracion Artístca*, de Barcelona, de 21 de Junio de 1886.



son dos soberbias bichas y de cuyo respaldo, terminado por tres gabletes, arrancan dos varas modernas, á modo de pescante y de mal gusto, que sostienen dos hermosas coronas góticas, con las que se ha querido formar una especie de dosel. La inferior de estas tiene la figura de un aro torcido en espiral á la manera de las coronas de espinas de los Cristos de su tiempo, y una inscripción de esmalte azul; la superior, con hojas ya, y menos caracter, es muy interesante, con todo. El peso de la custodia, con sus joyas y trono, es de 180 kilógramos y de 260 con las andas que posteriormente se le añadieron para llevarla en procesión.

Según parece, en la iglesia del Pino, de la misma ciudad, se conserva otra custodia gótica del propio tiempo; pero no la conozco, ni he podido hallar de ella informes suficientes.

La catedral de Gerona es famosa en la historia de la platería española por el magnífico altar y baldaquino del siglo XIV, únicos en España. Pero su custodia, menos fina que la de la ciudad condal y la más alta quizá entre todas las de este grupo, tiene una disposición análoga á la de aquella, salvo que la planta es prolongada y que



está abierta por todos lados. Consta igualmente de dos cuerpos, sobre un pié de columna tambien, y la corona una esbelta aguja que remata en una cruz. Es de oro, con profusión de piedras finas. Tiene doce estatuas, seis en cada cuerpo, con más, dos ángeles en el interior del primero, adorando la Forma, colocada en el viril de costumbre; las cabezas y manos de estas figuras estan pintadas. Afean el conjunto, de muy bella proporción, algunas adiciones modernas, y en particular dos borlones barrocos de oro y pedrería, añadidos pocos años ha. Por último, está hecha á mediados del XV por Francisco Artau, platero gerundense, y pesa más de 120 kilógramos.

La de Vich, más modesta que las precedentes, tiene sobre ellas la cualidad de ser quizá la más antigua que se conserva hoy, pues ya estaba hecha en 1413, época en que la donó á la catedral el canónigo Despujol (1). Es de plata dorada y corres-

(1) Debo este dato á la bondad del capitular Sr. D. Jaime Collell, entusiasta favorecedor de la arqueología. No he podido ver la custodia, y sí únicamente su fotografía, en el pequeño, pero muy interesante Museo de la Sociedad Arqueológica de aquella ciudad.



ponde al mismo tipo y planta que la de Gerona; pero tiene un solo cuerpo, abierto, colocado sobre un pedestal análogo al de las otras y termina en una aguja que lleva por remate una cruz. En dos contrafuertes laterales, se hallan las estatuillas de San Pedro y San Pablo, bajo doseletes de que arrancan dos botareles que sostienen la aguja.

La de Palma de Mallorca pertenece al mismo orden y estructura; un pié gótico moderno la sostiene y carece de estátuas.

Hay que añadir á estas custodias, todavía, las de las iglesias siguientes: la de Santa Catalina, de Valencia; Nuestra Señora del Pino, de Barcelona; Monistrol de Monserrat, Corbeira, San Cucufate del Vallés (relicario?), Pierola y Las Esplugas del Llobregat. Las cinco últimas han sido fotografiadas (sin escala) en el *Album* correspondiente de la Exposición de Barcelona de 1888.

Respecto de los caractéres diferenciales entre este grupo, oriental, y los del tipo que podríamos llamar castellano, sólo disponiendo de más tiempo y de mayor conocimiento de este arte y su historia será dado



determinarlos con seguridad. Sin estos elementos, poco puede decirse. Cabe únicamente indicar que las custodias de esta región parecen guardar mayor afinidad con la escultura italiana, y ser por tanto más clásicas, según acontece también con los monumentos de su arquitectura; en lugar de seguir las huellas del estilo flamenco, preponderante, quizá sin excepción alguna, en el último gótico de Castilla, en el cual puede afirmarse, por ejemplo, que Enrique Arfe es en la platería lo que en la estatuaria Gil de Síloe, el afamado artista de la Cartuja de Miraflores.

Entrando en otros pormenores, tal vez se podría citar, como rasgos comunes, los siguientes:

1.° La disposición general del templete, que descansa sobre un pié en forma de vástago, al modo de los ostentorios y viriles, difiere de la estructura más arquitectónica, por decirlo así, de las demás, colocadas sobre un simple zócalo ó basamento, más ó menos rico, que mantiene mejor el carácter constructivo de la obra.

2.° Su planta, usualmente, se halla determinada por dos ejes desiguales, re-



sultando de esta suerte prolongada, con excepción de la de Barcelona.

3.º La decoración, quizá más menuda que la de las castellanas, aunque no por esto más fina que las de Córdoba y Toledo, por ejemplo, corresponde más bien al tipo del bajo relieve, con muy escaso realce, que al de la filigrana, á que se aproximan las líneas, cordones, hojas y demás elementos delicados, pero de bulto, que presentan las de Castilla.

4.º La frecuencia de carnaciones pintadas en las figuras, nueva señal tal vez del influjo de Italia, recuerda las estatuillas con cabezas esmaltadas de aquella península, á imitación de las cuales se pintaron acaso las catalanas.

Estas observaciones, sin embargo, pueden ser inexactas y son de seguro por demás deficientes. De todos modos, lo que cabe asegurar es que el tipo de nuestras custodias levantinas, como el de todo el arte de esta región, obedece marcadamente ál influjo clásico-italiano. Visible es también en las obras del Mediodía de Francia; pero tal vez fué más preponderante aún entre nosotros, donde halló escasa resistencia en los elementos locales, mien-

tras que el empuje del grandioso arte románico-ojival de nuestros vecinos no pudo menos de contrarrestar aquella acción y contenerla en más estrechos límites. Así, por ejemplo, se observa que la arquitectura y la escultura de la Edad Media en nuestra costa oriental presentan un caracter extraordinariamente clásico, muy diverso de los tipos genuinos medioevales que en Toledo, en Burgos, en León, en Santiago, en Avila, por ejemplo, se ofrecen.

Para un templo como la maravillosa catedral vieja de Lérida (de las más hermosas de Europa y convertida para vergüenza é ignominia nuestra en cuartel), que pertenezca de lleno al puro estilo románico-ojival, dentro de la corriente general de su tiempo, y aún esto no sin ciertos elementos clásicos en sus incomparabes capiteles, la mayoría de los edificios catalanes y valencianos de los siglos XI al XIII corresponden á un género peculiar (1), que

(1) En los resúmenes que de las interesantes conferencias sobre *L'art romanich á Catalunya*, dadas en la importante y benemérita *Associació catalanista d' excursions cientificas* por D. Joaquín Olivó, publicó *L'Excursionista* en 1883, pueden hallarse algunas pruebas de esta afirmación.

vacila entre los dos factores y rara vez acepta con franqueza los principios del arte medioeval, ni en la estructura, ni en la ornamentación. Esculturas hay del XII, y hasta del XIV, que parecen obras de la decadencia latina; las pinturas son más giotescas que en el resto de España, y de la romántica y noble catedral de Barcelona, puede quizá decirse, aunque de otra manera, lo que de los hermosos monumentos góticos de la Italia central: que son muy hermosos, pero que no son góticos (1).

Parece como si hubiese también en el genio mediterráneo de nuestra zona oriental un sello más potente é indómito de clasicismo que en el resto de la Península. Las catedrales de Santiago y León son más francesas que españolas y responden á los más puros tipos de sus estilos respectivos; Toledo y Avila son más nacionales; los monumentos del E., más italianos, á pesar del influjo incontrovertible de los elementos locales y franceses.

(1) Así, es tan de extrañar que algún académico en su discurso la haya presentado como dechado de la arquitectura gótica!



Por este orden de ideas, una vez concienzudamente aquilatadas y aplicadas con inteligencia á la orfebrería de aquella risueña é industriosa región, podrá explicarse la diferencia entre sus custodias góticas y las de otras comarcas de nuestro pueblo, por fortuna tan rico todavía en variedad y espíritu provincialista, á pesar de la centralización que en vano ha pretendido ahogarlos.

———



III

CUSTODIAS CLÁSICAS

Ahora toca la vez á las custodias que poseeemos pertenecientes al tipo clásico ó del Renacimiento, entre las cuales descuellan las de Avila, Sevilla, Valladolid, Palencia, Jaen, Madrid, Zaragoza, Alarcón, Segovia, Santiago y la grande de Cádiz—ciudad que tiene dos, por consiguiente: ésta y la gótica, apellidada «el Cogollo,» de que ya antes se dió cuenta.

Las tres primeras son obra del más célebre platero que trabajó en este gusto, á saber: Juan de Arfe, nieto del ya mencionado Enrique, fundador de su dinastía y



autor de las custodias góticas de Sahagún, Córdoba y Toledo, como de tantas otras piezas de orfebrería eclesiástica. A su padre Antonio, también celebérrimo, atribuye Ceán Bermudez (1) haber sido «el primero que usó en España, en las piezas de plata, de la arquitectura greco-romana, desterrando la gótica... aunque la usó con columnas balaustradas y con excesivos adornos, que es la que llamaron plateresca» (2). Por desgracia, de todas las obras que á Antonio dieron fama, sólo parece haberse conservado la hermosa custodia de Santiago (1554).

Es ésta de plata sobredorada, tiene 1m 50 de altura y consta de cuatro cuerpos, sustentados cada uno por seis columnas y adornados con estátuas.

En el primero, un angel sostiene el vi-

(1) *Diccionario*, I. p. 54.

(2) Este término hoy va mudando de sentido, aplicándose más bien al arte que combina el elemento gótico con el del Renacimiento; en vez de entenderse por él, tanto las formas de un tipo, como de otro, con tal que presente riqueza excesiva de adornos.



ríl; ocupa el segundo la imágen del Apostol de Compostela; el tercero, la del Buen Pastor; y el libro de los Siete Sellos, el cuarto; sobre cuya cubierta, probablemente á causa de haberse perdido el remate, suelen colocar un ramo de flores naturales, al exponerla y llevarla en procesión (1).

Por el carácter general de las obras de este artífice, corresponde su custodia al tipo de las de Zaragoza y Palencia, más que al de las de Avila, Valladolid y Sevilla, debidas á su hijo.

Respecto de éste, nada hay que decir, siendo el más célebre entre todos nuestros plateros del Renacimiento. Fuera de su arte, se le deben también otros trabajos de mérito, ya de escultura en bronce, como las estátuas de los Duques de Lerma, hoy en el Museo de Valladolid y hasta hace poco atribuídas á Pompeyo Leoni; ya de grabado, como las estampas de *El Caballero*

(2) Completo mis ligeras notas personales con los datos que ha tenido la bondad de facilitarme el diligente catedrático del Seminario de Santiago, presbítero D. Emilio Villelga.



determinado ó el retrato de Ercilla; ya por último, de ciencia, como sus tratados de *El quilatador de oro, plata y piedra*, ó el tan celebrado de la *Varia comensuración para la escultura y arquitectura*. El número de las custodias, bustos, cruces, portapaces y demás alhajas que Arfe hizo fué extraordinario; y su fama tal, que no hay pieza de platería de estilo greco-romano que no se le haya atribuido, con tal que tuviese algún mérito (1).

Ciñéndonos á las custodias, á él se debieron—por lo menos—las de Avila (1564-1571), Sevilla (1580-1587), Burgos (concluida en 1588), Valladolid (concluida en 1590), Osma y San Martín de Madrid. De ellas, por desgracia, se han perdido la de Burgos y las dos últimas (2).

(1) Buen ejemplo de esto es la inscripción apócrifa de la custodia de Sahagún, de que ya se ha hablado.

(1) En la parroquia de San Martín se conserva un pequeño y sencillo templete de dos cuerpos, de bronce dorado, montado sobre un pié en forma de vástago, que sale de una de esas urnas ó jarrones, tan usuales á fines del siglo XVI y en todo el XVII, al cual parece per-



La de Avila, que le encargó el cabildo cuando apenas contaba 25 años, tiene cerca de 2^m de altura; seis cuerpos, alternando los exagonales con los cilíndricos, sobre un basamento muy alto, y profusión de estátuas. En el templete inferior, de gusto jónico, el grupo del sacrificio de Abraham; el viril, en el segundo, de orden corintio; en el tercero, compuesto, la Trasfiguración; la Asunción de la Virgen, en el cuarto; de la bóveda del quinto pende la acostumbrada campana; y el sexto es una linterna, rematada por una cruz. El zócalo, los pedestales, los frisos, las enjutas, los fustes de las columnas: todo está lleno de relieves. La estructura, completamente clásica, es muy esbelta: sólo la afean las pirámides terminadas por bolas, que por entonces entran á sustituir á los pináculos góticos. Pesa más de 55 kilógramos y costó 14.022 pesetas.

La de Valladolid, donde habitualmente residía el artista leonés, es de la misma altura y muy semejante á la anterior, inclu-

---

tenecer. Estos caractéres han hecho pensar á algunos si dicho templete sería la custodia de Arfe; pero basta verlo para convencerse de lo contrario.



so en el peso (de más de 66 kilógs.) y el precio de 11.162 pesetas; pero el conjunto es menos elegante. Consta de sólo cuatro cuerpos, alternativamente exagonales y redondos también. En el primero de ellos, se hallan Adán y Eva; en el segundo, el viril; en el tercero, la Concepción, y la rotonda que forma el cuarto termina por una pirámide, coronada por su correspondiente esfera, sobre la cual se alza la cruz.

La disposición de la de Sevilla, sin duda la más importante de todas las de Juan de Arfe, el cual la reputa por «la mayor y mejor pieza de plata que de este género se sabe» (1), varía de las anteriores. Todos sus cuatro cuerpos son cilíndricos. Dentro del primero, puso el artista la estátua sentada de la Fé, sustituida desde 1668 por una imágen de la Concepción, obra de Juan de Segura y de gusto bastante inferior y menos puro que el de las restantes del primitivo artífice. Muchas de estas rodean ese primer cuerpo, coronado por una balaustrada, sobre cuyos machones, corres-

(1) En la descripción que, al acabar su obra, en 1587, hizo de ella al cabildo, y que publica Cean (*Diccion.* I, 60 y sigs., nota.)



pondientes á las columnas jónicas que las sostienen, se ofrecían «doce ángeles niños, con las insignias de la Pasión» (1), sustituidos hoy por otros tantos «ángeles mancebos» que dice Ceán, bastante barrocos. El segundo cuerpo, corintio, está ocupado por el viril, en medio de las figuras y signos de los evangelistas; en el tercero, se alberga el Cordero Pascual, y la Trinidad en el cuarto, de orden compuesto, como el anterior, y cerrado por una cúpula, sobre la que se eleva una linterna, coronada por la estátua de la Fé: esta obra, también de Segura, reemplaza á la cruz que Arfe puso, y ha desfigurado con su excesiva mole la elegancia que debió dar al conjunto la terminación primitiva. Por último, la altura total de la fábrica es de $3^{m}34$, y su peso, tal como hoy se encuentra, de unos 435 kilógramos.

No se construyó esta obra sin grandes cuestiones. En primer lugar, para ello se deshizo la antigua custodia de Mateo y Nicolao Alemán, de 1515: acto de vandalismo, tal vez más frecuente todavía por aquellos tiempos que en los nuestros, pero que con razón promovió disturbios entre los capitu-

(1) Id. id.



lares. Además, para elegir el proyecto de la nueva alhaja, se abrió concurso, según la costumbre, entre varios plateros, siendo uno de ellos el famoso Francisco Merino, autor de la custodia de Baeza y de las urnas de Santa Leocadia y San Eugenio, en la catedral de Toledo; en atención á la nombradía de Merino, y á pesar de haber sido preferida la traza de Arfe, el cabildo, á buen componer, le concedió una recompensa de 2.500 pts. por su trabajo.

La de Burgos, perdida y sustituida hoy por una moderna de metal, se componia solo de dos cuerpos, jónico, el inferior, como de costumbre, y corintio el de encima; pesaba 110 kilogramos y costó 58.916 pesetas. En ella, como en la de Osma (1), perdida también, y en la ya citada de la Hermandad del Santísimo de la parroquia de San Martin, de Madrid, ayudó á Arfe su yerno Lesmes Fernandez del Moral. Era la última, de tres cuerpos exagonales, concluyendo también con linterna y cruz, te-

(1) V. la *Descripción histórica del Obispado de Osma*, por D. Juan Loperraez Corvalán.—Madrid, 1788; 3 vol.



niendo 26 kilógramos de plata y habiendo costado sólo de hechuras 4.203 pesetas.

A otros distintos artífices, y á muy diverso estilo, dentro del clásico (salvo la de Palencia), pertenecen las principales custodias de este gusto, de que todavía debe hacerse particular mención.

El estilo de Arfe tiene, en efecto, su carácter propio. De los dos tipos que el Renacimiento en España reviste, á saber, el rico, decorativo y suntuoso, cuyo original más antiguo se halla quizá en Italia, en la Cartuja de Pavía, y el rígido, austero, sóbrio, de San Pedro de Roma ó de la Sacristía nueva de San Lorenzo de Florencia (tipos ambos que tienen su expresión respectiva después entre nosotros en la Universidad de Salamanca y en las obras de Herrera), prefiere Juan de Arfe el segundo, subyugado por el prestigio del Escorial; como su padre habia preferido el primero. Él mismo lo confiesa cuando, al hablar de este «maravilloso templo», que «iguala en suntuosidad, perfección y grandeza á los más célebres edificios que hicieron los asianos, griegos y romanos», aplaude con entusiasmo deje «por vanas y de ningún momento las menudencias de resaltillos, estí-

15

pites, mutilos, cartelas y otras burlerías» «flamencas y francesas» (1) y se refiera á la tradición de Vitrubio. Sus obras, así pues, son la traducción del estilo de Herrera á la platería, aunque algo más rico por exigencia del material, siempre influyente en el arte, sobre todo, en los frisos, pedestales y fustes. Pero, á pesar de esta mayor riqueza, difícil seria hallar en sus custodias columnas balaustradas, doseletes y otros elementos de esa ornamentación profusa, cuya censura acaba de leerse. Podríamos quizá sorprender en ellas ciertos comienzos de churriguerismo en otro órden, v. g., en las cúpulas abiertas, ó en el abuso de la vid y el racimo, que nuestros decoradores tomaron de los orientales y que luego ofrecerá un siglo después los horrores del retablo mayor de San Esteban de Salamanca: porque no obstante su intención de guardar en todo «significado», ó sea lo que hoy diríamos «sinceridad constructiva», esta era empresa por completo imposible para la arquitectura del Renaci-

(1) Documento citado, publicado por Ceán·

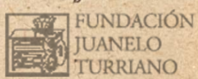


miento, y de consiguiente para las artes de ella derivadas. Se habia roto el vínculo entre la estética y la estructura de los edificios, cuyos miembros decorativos son tan falsos ya en manos de Arfe como después en las de Churriguera.

En la custodia de Palencia, obra de Juan de Benavente (1582), contemporáneo de Arfe, es tal vez en la que más domina el gusto greco-romano y la que mayor analogía guarda con las del último. Sin embargo, aun descontando las adiciones posteriores, siempre sus líneas presentan algún más movimiento y descomposición en el conjunto. De sus dos cuerpos, de orden corintio ambos (contra la regla general), el inferior contiene el viril y el superior la estatua de San Antolín, patrono de la ciudad; levantándose sobre una falsa cúpula la linterna, terminada por una pirámide, que corona la indispensable esfera. Es muy de notar que las estatuas de esta custodia presentan todavía cierto purismo gótico, que pudiera decirse, muy distinto sin duda del caracter arquitectónico de la obra, en cuyo conjunto se muestran de esta suerte tres estilos diversos.



Es la ciudad de Cuenca tan famosa casi como la de León, por la familia de plateros que con el apellido de Becerril dió al arte de Castilla, y entre los cuales sobresalieron Alonso y Francisco, hermanos, y Cristobal, hijo del segundo. Sobre quién de los primeros fué el verdadero autor de la custodia de dicha ciudad (1528-1573), ha habido distintos pareceres, aunque la inscripción la atribuia á Francisco: según Cean, pudo haberla comenzado Alonso y concluido éste. Por la descripción que hace de ella (pues se perdió, como siempre se dice, «cuando los franceses»), pesaba unos 123 kilógramos y constaba de tres cuerpos, coronados por un cimborrio con su linterna, sobre la cual se alzaba la imágen del Salvador; tenía quizá mayor número de estátuas que ninguna de las demás. El viril ocupaba el segundo cuerpo, y en los otros dos, en vez de las figuras aisladas que usualmente van en el centro, ofrecía dos grandes composiciones de escultura (en el primero, la Cena y en el tercero la Resurrección): peculiaridad esta que, junta con su extremada riqueza de ornamentación, debió dar á la custodia de Cuenca la fama á que alude el mismo Juan de Arfe, el cual añade que trabajaron en



ella «todos los hombres que en España sabían en aquella sazón» (1).

Por fortuna, se conserva aún otra custodía de este grupo, la de Alarcón (Cuenca), ejecutada por Cristobal Becerril para la parroquia de San Juan de dicha villa y acabada en 1575. Consta de tres cuerpos, terminados por una cúpula. Los dos primeros son de planta cuadrada, corintio el inferior, y jónico el segundo, decorados ambos con profusión de estátuas de santos, evangelistas, cabezas, etc.; en el tercero, octógono, lleva un apostolado; la cúpula está sostenida por unos dragones, y el viril por cuatro ángeles en el centro (2). Hé aquí la inscripción que tiene esta obra. «Esta custodia mandó hacer D. Gaspar Quiroga, obispo de Cuenca, de la fábrica de la iglesia de la villa de Alarcón, siendo obispo el Ilustrísimo Sr. D. Cosme Zapata y Cura O. D. Gómez, el Licenciado Juan de Avila, Fernando España, Diego la Morena, Gregorio de Alcaráz, Melchor Granero y J. Co-

(1) Citado por Cean, I p. 116.

(3) No he visto esta custodia. Extracto á Cean y las noticias que debo á D. E. Castellanos.



lás Poves de Becerril, platero, vecino de Cuenca, y acabóse en XX de Junio de M.D.L.XXXV.»

La custodia de Segovia fué hecha por el toledano Rafael González, comenzada en 20 de Setiembre de 1654, concluida en 28 de Abril de 1656, é inferior sin duda á lo que habría sido en caso de haberse llevado á cabo el encargo que para hacerla recibiera del cabildo en 1588 Juan de Arfe, el cual llegó á presentar el proyecto, quedando en tal estado. La obra de González tiene dos cuerpos, en el segundo de los cuales van por cierto ocultas, en la especie de buhardilla que viene á formarse entre el cielo raso y la cúpula, las campanillas de ordenanza.

Su planta es octogonal, de lados desiguales abajo é iguales en el cuerpo de encima, cuya linterna remata en una perinola de forma poco agraciada. En el primer templete se halla albergado el viril, dorado, de escaso gusto y que representa el ave mística, en cuyo corazón se coloca la Sagrada Forma; la estátua de la Fé ocupa la capilla superior, estátua que, como las restantes, carece de importancia. En cuanto á su estilo, puede en cierto modo referirse al de Juan de Arfe, cosa por lo demás explicable, pues

es sabido que, de los dos tipos de Renacimiento que aquí prosperan, el greco-romano preponderó al cabo, hasta ahogar por completo á su rival, con ser tan espléndido y suntuoso. A esto queda reducida la semejanza entre la obra de González y las del platero leonés, de cuya gracia sería difícil hallar el menor vestigio en sus adornos, más bien que sóbrios, pobres (que, cierto, es muy otra cosa), y en sus repujados de muy vago carácter, como lo es la decoración general del XVII, entre nosotros; hasta que se acentúa el barroquismo, visible ya en muchas partes de esta pieza.

Las otras custodias que merecen ser citadas son las de Jaen y Zaragoza y la grande de Cádiz.

Fue autor de la primera Juan Ruiz, andaluz, discípulo de Enrique Arfe, mientras en Córdoba trabajaba la de aquella catedral, pero que optó desde luego por el nuevo estilo «de la arquitectura restaurada,» comenzando su obra en 1533 y dándola por concluida en cuatro años. Pesa 80 kilogramos de plata; tiene más de dos metros de altura y consta de seis cuerpos, el primero de los cuales contiene el viril, sostenido por unos ángeles; llevando en los de-



más gran número de estatuas, una de ellas la de la Concepción, dentro del tercero, y coronándolo todo la del Salvador. Sus proporciones son por extremo esbeltas, recordando la forma general de las góticas de Córdoba y Toledo; y su estilo el diametralmente opuesto al de Juan de Arfe, es decir, el más rico y profuso. Templetillos, hornacinas y doseletes, columnas, balaustradas, flameros, y una superabundancia de estatuillas, relieves y filigranas tal, que no hay faja, pilastra, zócalo, enjuta, en suma, superficie alguna, por pequeña que sea, que no esté decorada de espléndida manera, ofrecen un conjunto cuya primera apariencia más recuerda en verdad el último estilo gótico, que la severidad y sequedad greco-romana. En este género del primer Renacimiento suntuoso, es la custodia de Ruiz la mejor tal vez que poseemos.

Las proporciones de las de Zaragoza y Cádiz son muy inferiores á las de ella, aunque por diversa razón: la de la Seo aragonesa, por demasiado ancha en sus cuerpos inferiores, en relación con los altos; la de Cádiz, por excesivamente estrecha é igual en todos ellos, que parecen casi del mismo diámetro.

La primera (1), cuyo autor fué Pedro Lamaison, se concluyó en 1537, siendo hecha de la plata que dejó para ella el arzobispo D. Alonso de Aragón, hijo del rey Católico. Tiene cuatro cuerpos y pesa 200 kilógramos. En el primero de aquellos, se halla la imagen de Santo Tomás de Aquino; en el segundo, el viril; el Salvador (título de la iglesia), en el tercero; terminando por un remate extraordinariamente prolongado, subdividido en tramos, y cuya forma recuerda la de las macollas góticas de los siglos XV y XVI. El número de sus columnas, templetes, estatuillas, relieves, cresterías y adornos de todas clases, es verdaderamente enorme, hasta hacer de esta riquísima pieza, en su género, la más suntuosa quizá de nuestros tesoros eclesiásticos. Por lo mismo, resulta recargada hasta el extremo; defecto que,

(1) Todos los datos relativos á la historia de esta rica obra (que he podido en más de una ocasión admirar, y cuya fotografía, por Laurent, tengo delante) los debo exclusivamente á la bondad del erudito coronel de artillería D. Mario de la Sala. Cean Bermudez nada dice de ella. En cuanto al apellido Lamaison, no ofrece mucho carácter nacional; pero la obra, resueltamente lo, tiene.



unido á las excesivas dimensiones de los dos cuerpos inferiores y de sus magníficos contrafuertes, por relación á las de la parte superior, impiden que su estructura sea de tan delicado gusto como el de otras, por más que el pormenor ofrezca verdaderas maravillas de finura. El basamento y otras adiciones, como son las estatuitas de los cuatro doctores sobre la cornisa del primer cuerpo, son obra de Dargallo, á principios del siglo XVIII.

En cuanto á la de Cádiz, es de Antonio Suarez, que la principió en 1648, acabándola en 1664. Su planta es exagonal, y su altura excede de cuatro metros, distribuidos en tres cuerpos, sobre los cuales, y la cúpula cerrada que los termina, se alza la estatua de la Fé. En el cuerpo inferior, se coloca, como viril, el »Cogollo» de que ya queda hecho mérito y que se recordará es por sí mismo una custodia completa, particularidad que quizá no se ofrezca en otra alguna; en el segundo cuerpo, se halla la imagen del Salvador resucitado, y en el tercero, una cruz. A pesar de la época, todavía conserva en su estructura y ornamentación el estilo del Renacimiento afiligranado, tan enteramente dis-

tintivo é imposible de confundir, así con el de Juan de Arfe, como con los desvaríos posteriores. En las estatuas y relieves, y en alguna alteración que experimentó en 1698, parece haber tenido parte Bernardo Cientolini, italiano y autor quizá de los cuatro grandes faroles que decoran el carro, aunque no de éste, completamente churrigueresco y obra de Juan Pastor, en 1740. Ya se ha dicho cuál sea su capital defecto; por lo demás, presenta sumo interés.

No lo tendrían menor tantas otras que se han perdido. Cuando los aficionados á ver estos productos del arte llegamos á un templo y nos enseñan los estuches vacíos donde se guardaron la fabulosa cantidad de alhajas, relicarios y joyas, cuyos últimos restos hacen, sin embargo, que hoy mismo nuestras catedrales no tengan probablemente rival en el extranjero; cuando sobre todo vemos las enormes cajas de las custodias, hoy desaparecidas; cuando se piensa en nuestras turbulencias, guerras, calamidades, y sobre todo en nuestro atraso, causa la más grave de todas y la más lenta de remediar, un sentimiento de dolor profundo se apodera del espíritu, al ver lo que hemos sido, lo que todavía podríamos ser... y lo que somos!



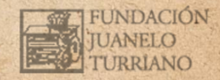

FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

IV.

LA CUSTODIA DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

En medio de las riquezas artísticas acumuladas en el Museo del Prado y en otros centros de la corte, llama la atención la pobreza de sus templos en objetos antiguos de los destinados al culto, como relicarios, viriles, cálices, alhajas, ornamentos, etcétera. Por esto interesa estudiar una de las poquísimas obras de orfebrería religiosa que posee la capital, á saber: la custodia, propiedad del Ayuntamiento, y sobre cuyo autor nada sabe, ni puede decir el de estas líneas.

Es de plata, y sin duda una de las mayores (1,^{m} 60 hasta la cabeza del Salvador) y no de las menos importantes, en el grupo de las que tenemos de estilo del Re-



nacimiento. Consta de dos cuerpos, y por su composición y traza no desmerece de las mejores; pero el desempeño del pormenor, el repujado y el cincelado, distan mucho de la corrección, fuerza y energía de las de Sevilla, Valladolid, Avila y demás de Juan de Arfe, maestro principal de las de este tipo. Presenta una novedad sobre el sistema usualmente seguido: y es que, en realidad, esta custodia, más bien son dos, una dentro de otra, reproduciendo la menor (en sus líneas generales) la forma de la exterior que la cobija.

Ya se ha visto que en Cádiz el «Cogollo» es también una custodia completa, que sirve de viril y se coloca dentro de la mayor; pero corresponde á muy otro tiempo y por tanto la combinación es fruto del azar, no de una composición calculada de antemano.

En la de Madrid, ambas constan de dos cuerpos, de planta cuadrada el primero y circular el segundo.

En la mayor, el inferior de estos dos cuerpos está constituído por cuatro columnas, que sostienen cuatro arcos rebajados, cerrando una bóveda de casquete esférico.

Las columnas tienen un capitel compues-



to, bastardo; por bajo del collarín, una guirnalda; la mitad inferior de los fustes, decorada en un estilo poco artístico, que presiente ya el churrigueresco de la segunda mitad del XVII, y basamentos y pedestales greco-romanos con relieves en las caras. Las archivoltas de los arcos están decoradas con querubines; el intradós, adornado también, y las enjutas ocupadas por bichas. La bóveda, que figura casetones octogonales, está apoyada en cuatro pechinas y con un colgante en el centro; esta construcción se halla además contrarrestada por otras cuatro columnas adosadas por fuera á los ángulos de la planta, á modo de contrafuertes, y coronadas por las estatuillas de los cuatro Evangelistas, sobre ménsulas de mucho carácter greco-romano. Termina este primer cuerpo en una cornisa, decorada, en los ángulos, por cuatro jarroncillos, y en los frentes, encima de los arcos, por los cuatro doctores de la iglesia, á cada lado de los cuales hay un ángel. Dentro de este primer cuerpo es donde se coloca la otra custodia más pequeña.

El segundo cuerpo, algo reducido en proporción al primero, es una rotonda formada por ocho columnas pareadas, con



todo el fuste adornado, sobre las cuales corre una cornisa, que por adorno, en vez de crestería, lleva ocho ángeles: cuatro, colocados de modo que corresponden á los cuatro frentes del cuerpo inferior y otros cuatro más pequeños en los extremos. Dentro de esta rotonda, cuya cúpula casi plana está decorada también por casetones, se halla el Cordero místico, con su banderola; terminando la obra toda por la estátua del Salvador, vestido de túnica y con el globo en la mano.

Por último, la custodia se encuentra colocada sobre un zócalo general cuyos cuatro ángulos decoran otras tantas pirámides.

Vengamos á la segunda custodia, la menor, colocada, como ya se ha dicho, dentro de la primera.

Su cuerpo inferior es análogo al de esta; pero es adintelada, en vez de arqueada, la estructura de los cuatro huecos que forman sus frentes y que terminan por otros tantos frontones rotos; el centro de cada uno de ellos lo ocupa un gran cartel con letreros alusivos. Las ocho columnas que sostienen estos frontones se hallan emplazadas fuera de la planta, dos en cada frente, cu-



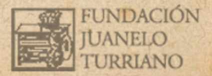
yos ingresos resultan por tanto más estrechos, en comparación, que los de la custodia grande. Este templete descansa tambien sobre un zócalo bastante alto para llevar en sus cuatro lados otros tantos relieves que representan la Oración en el Huerto, el Lavatorio, la Cena y el Espolio. Dentro de él se coloca el viril para la Sagrada Forma, en medio de cuatro ángeles, adorando, con sacras y letreros en ellas, y que son una de las partes de la obra, donde más se presiente el churriguerismo. Este viril es dorado, ya completamente churrigueresco, posterior (creo que de principios del siglo) y de poca importancia.

El cuerpo alto de esta segunda custodia, según ya se ha indicado, es también como el de la grande, una rotonda, con la diferencia de que las columnas que la forman, en vez de ser pareadas, están colocadas equidistantes en la circunferencia de la planta; en el interior de este cuerpo se halla otra imágen del Salvador.

Los pedestales de las columnas llevan figurados en relieve apóstoles, santos y Padres de la Iglesia.

La custodia se expone y lleva en procesión sobre unas andas de madera, que pa-

recen del mismo gusto neoclásico de las cuatro pirámides de plata que decoran sus ángulos y los ocho jarrones del propio metal que sostienen ramos de flores de cera blanca en sus cuatro frentes. Todo ello se conserva en las Casas Consistoriales.



ÍNDICE



ÍNDICE

OBRAS DE FONDO

—

Calles de Madrid (Las), Revista cómico-lírico-fantástica, extraordinariamente aplaudida, silbada y prohibida en el teatro Circo de Price. Madrid, 1888, 8.° mayor, 1 pta.

Camberouse. Elementos de Geometría analítica, traducidos por C. Sebastián. Madrid, 1872; 4.°, láminas plegadas, 8 ptas.

Canonge (F.) Historia militar contemporánea (1854 1871), traducida por J. Prats y Jimeno. Madrid, 1885; 2 ts. 8.°, 4 ptas.

González Callejo (A.) Lecciones de artes mecánicas, procedimientos industriales y metalurgía especial. Madrid, 1890; 4,°, con grabados, 6 ptas.

Cortés y Morales (D. Balbino.) Tesoro de la salud. Novísimo tratado de longevidad humana ó el más eficaz sistema para alargar la vida, con el específico más simple, saludable y barato que existe, compuesto según



las doctrinas y preceptos de los eminentes doctores en Medicina Sres. Burggraeve y nuestro Ferrer Gorráiz. Madrid, 1875, 8.º 1,50.

Corradi (D. Fernando.) Lecciones de Oratoria pronunciadas en el Ateneo científico y literario de Madrid. 2.ª edición. Madrid, 1882, 4.º 3 ptas.

Duran (Baltasar M.) Poesías. Madrid, 1882, 8.º, 1 pta.

Gallard (T.) Lecciones de clínica médica del Hospital de la Piedad de París, vertidas al castellano por Ricardo Martínez Esteban. Madrid, 1880; 4.º, con grabados, 4 ptas.

Hidalgo. Diccionario general de Bibliografía española. Madrid, 1862-71: 7 tomos 4.º, 60 pesetas.

López (D. Eulogio A.) Lecciones de química orgánica, redactadas en vista del programa para ingreso en el cuerpo de empleados de Aduanas. Madrid, 1888; 1 t., 4.º, con grabados, 6 ptas.

Regnault (M. V.) Curso elemental de química, traducido, aumentado y publicado con la anuencia y cooperación del autor, por el teniente coronel D. Gregorio Verdú. Madrid, 1853; t. IV.—Química orgánica, 8.º, 4 pesetas.

Novísimo tratado de Derecho militar, por la redacción de la *Correspondencia Militar*. Segunda edición. Madrid, 1891, 2 tomos 4.º, 16 pesetas.

Rubini. Teoría de las formas en general, y

principalmente de las binarias, traducida por D. E. Márquez y Villarroel. Parte primera. Sevilla, 1885; 4.°, 7 ptas.

Ruiz Aguilera (V.) La Arcadia moderna. Eglogas é idilios realistas y epígramas. Madrid 1867; 8.° 1'50 ptas.

—Poesías. Ecos nacionales. Madrid, 1854; 2 tomos en uno, 8.° 1,50 pts.

Sac. Tratado elemental de química agrícola. Enseñanza teórico-práctica de la formación, composición, análisis y clasificación de las tierras, cuidados especiales de las plantas, cosechas y animales domésticos, etc. Versión castellana de D. Balbino Cortés y Morales. Madrid, 1888; 1 tomo 4.°, 5 pesetas.

Sales y Ferré (M). Historia general. Madrid, 1884; 4.° menor, 5,50 pesetas.

Saldoni (B). Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles. Madrid 1868-81; 4 tomos 4.°, 12 pesetas.

Sanchez de las Matas (D. Epifanio). Novísimo diccionario de legislación y jurisprudencia. Madrid, 1883; 4.° 8 pesetas.

Socias (M). Ordenanzas de S. M. para el régimen, disciplina, etc.; adicionadas con las disposiciones vigentes. Madrid, 1882-85; 3 tomos 4.°, 24 pesetas.

Tajeas y alcantarillas (Modelos de) para las carreteras, formados por la Comisión de ingenieros de caminos, canales y puertos nombrada en 30 de Agosto de 1858.—Primera parte en fol., 15 pesetas.

Thackeray. Segunda parte de Ivanhoe, traduc-

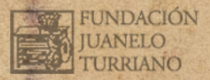


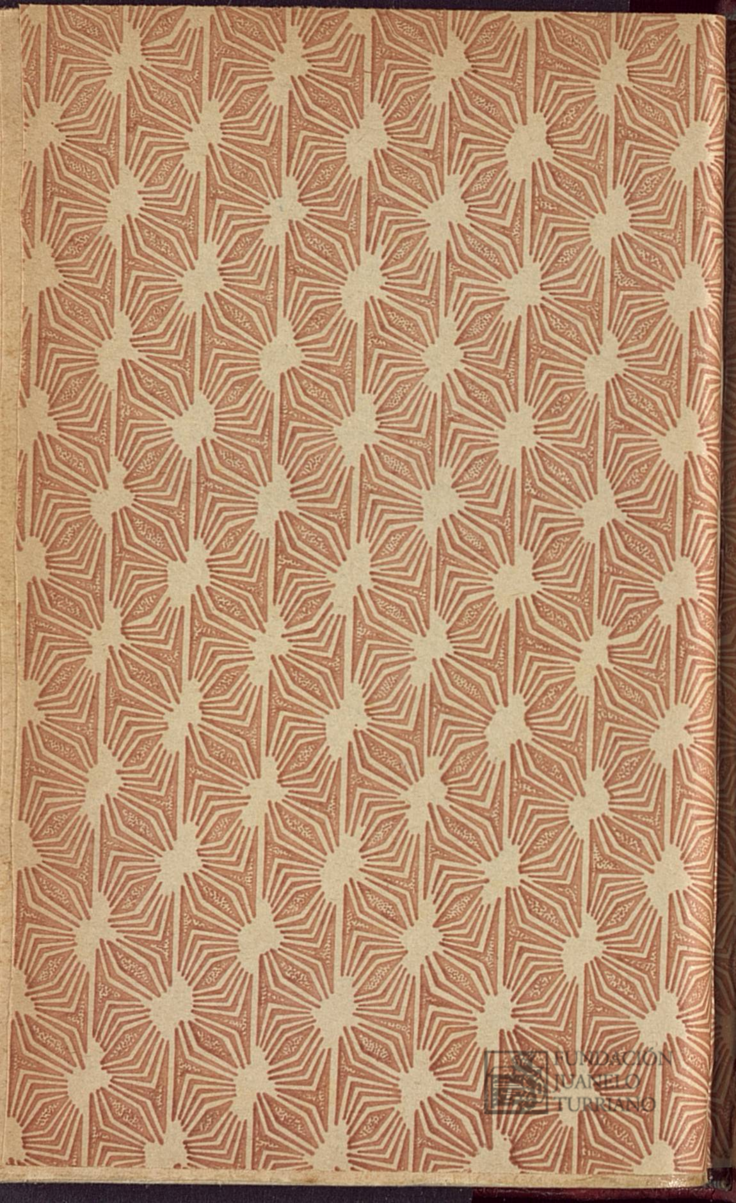
ción del inglés por M. Juderías Bénder. Madrid, 1882. 8.º, una peseta.

Villalba y Riquelme (C). Lecciones de Geografía universal. Madrid, 1884; 4.º menor, láminas plegadas, 4.50 pesetas.

Villamartín (F.) Obras selectas, con la biografía del autor, por don Luis Vidart, y un apéndice á las nociones del arte militar, por don Arturo Cotarelo. Madrid, 1883; 4.º m., láminas plegadas, 10 pesetas.

Ximenez de Sandoval. Batalla de Aljubarrota: monografía histórica y estudio crítico-militar. Madrid, 1872; 4.º, láminas y planos plegados, 6 pesetas.




FUNDACIÓN
JUANELO
TURRIANO

